



آزادی کے بعد اردو شاعری میں فکری و فنی انحرافات

تلخیص

مقالہ برائے

پی ایچ۔ ڈی



نگراں

پروفیسر ابوالکلام قاسمی

مقالہ نگار

معراج انور خاں



T7233

شعبہ اردو
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۲۰۰۶

تلخیص

تغیر کا دوسرا نام زندگی ہے۔ شعر و ادب زندگی کا ترجمان ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے شاعری میں تغیر کا واقع ہونا ناگزیر ہے۔ یہ تغیر کبھی اختلاف و انکار تو کبھی انحراف کی صورت میں ظہور پزیر ہوتا ہے۔ تغیر و تبدل وقت کی ایک اہم ضرورت ہے۔ یہ ضرورت شاعری میں اس وقت سراپا سوال بن کر ابھرتی ہے جب شاعر کے سماجی، معاشی، ذہنی اور نفسیاتی نظام مروجہ میں کوئی چھوٹی یا بڑی تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ اردو کی کلاسیکی شاعری کی پانچ سو سالہ پرانی اور توانا روایت میں انحراف کی مختلف صورتیں واضح طور پر دیکھی اور محسوس کی جاسکتی ہے۔ ”کدم راؤ پدم راؤ“ جس کا سنہ تصنیف ۱۴۲۱ء بتایا جاتا ہے، سے ولی دکنی تک کے شعری سفر میں اس تغیر و تبدل اور انحراف کی کئی منزلیں نظر آتی ہیں۔ یہی صورت حال میر و سودا، غالب و مومن، اور داغ و امیر تک کی شاعری میں موجود ہے۔ اردو کی کلاسیکی شاعری میں یہ انحراف افکار و موضوعات اور اظہار و اسلوب کی سطح پر نمایاں ہے۔ لیکن ان کو کلی طور پر انقلابی تبدیلی سے تعبیر کرنا مناسب نہیں۔ اس سلسلے میں یہ بات بھی اہم ہے کہ اس عہد کی شاعری میں ”ہیت“ کی سطح پر بڑی تبدیلی کے شواہد نہیں ملتے۔ لیکن یہ حقیقت بھی ناقابل تردید ہے کہ سودا نے ”مرعے“ کے لیے ”مسدس“ کے فارم کو متعین کر دیا اور بعد میں میر ضمیمہ نے اس کے اجزائے ترکیبی کا تعین کیا۔ سودا سے قبل ”مرعے“ ”مربع“ اور ”مثلث“ کی ہیئتوں میں لکھے جاتے تھے۔ جب کہ میر ضمیمہ سے پہلے ”مرعے“ کے اجزائے ترکیبی کا تعین نہ ہو سکا تھا۔

شاعری میں ایک بڑی اور انقلابی تبدیلی اس وقت رونما ہوئی جب ۱۸۶۷ء میں محمد حسین

آزاد نے کرنل ہال رائڈ کی سرپرستی میں لاہور میں ”انجمن پنجاب“ کی داغ بیل ڈالی۔ جس نے نئی نظم کے فروغ میں نہایت ہی نمایاں خدمات انجام دیں۔ کلاسیکی تصوراتِ شعر کی جگہ اب نئے تصوراتِ شعر نے لے لی۔ شاعری کی ایک نئی بوطیقہ ترتیب دی گئی۔ اس تحریک کے زیر اثر کثرت سے موضوعاتی نظمیں لکھی گئیں۔ آزاد، حالی اور اسماعیل میرٹھی وغیرہ نے نظم میں موضوعاتی اور ہیتی دونوں سطحوں پر تجربے کیے۔ جو آگے چل کر بہت مفید ثابت ہوئے۔ مغربی علوم و فنون کی آگہی نے اردو شاعر و ادیب کو متاثر کیا۔ مغربی زبانوں کی شاعری اردو میں ترجمہ ہونے لگی۔ نظم طباطبائی نے انگریزی کی کئی نظمیں اردو میں ترجمہ کیں۔ اقبال نے نظمیں شاعری میں ایک نئے طرح کی داغ بیل ڈالی۔ ان کی نظمیں فکر و فن دونوں سطحوں پر روایت سے انحراف کی خوب صورت مثالیں ہیں۔ ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کا قیام عمل میں آیا۔ جس کے زیر اثر نہ صرف یہ کہ رائج موضوعات سے انحراف کیا گیا بلکہ سماجی سروکار کو شاعری کے لیے لازمی تصور کیا گیا۔ ”حلقہٴ ارباب ذوق“ نے بھی فنی اظہار اور ہیئت کے معاملے میں اجتہاد دی رویوں کی ہمت افزائی کی۔ ترقی پسند شاعری نے روایتی شاعری کے موضوعات سے انحراف کیا تھا اور عام فہم زبان کو رواج دیا۔ شاعری کو عوام کے مسائل کے اظہار کا ذریعہ بتایا مگر اس کے ساتھ ہی ہیتی تبدیلیوں کی ہمت افزائی سے گریز بھی کیا۔ آزادی سے قبل مغربی زبانوں کی نظموں کے تراجم کے سبب نظم معریٰ اور آزاد نظم کی جن ہیئتوں کو مقبول ہونے کا موقع ملا تھا، آزادی کے حصول کے برسوں میں اور مابعد زمانے میں ان ہیئتوں کو استحکام نصیب ہو گیا۔ وہ ہیتی انحرافات جو تصدق حسین خالد، ن۔م۔ راشد اور میراجی کے وسیلے سے رو بہ عمل آئے تھے، ان کا تسلسل آزادی کے برسوں میں عام فنی طریق کار کی حیثیت اختیار کر گیا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ بعد میں بعض ترقی پسند شاعروں نے بھی ان ہیئتوں میں اپنا اظہار ناگزیر جانا اور سردار جعفری اور ان کے قبیل

کے تشدد ترقی پسند شاعروں تک نے ہتی انحراف کا عملی طور پر ساتھ دینا شروع کر دیا۔

”نظم آزاد“ قافیہ اور متعین ارکان کے مصرعوں سے آزاد ہونے کے باوجود خیال کے برابر قتلے کرنے پر مجبور تھی۔ نئی نظر اور نئے طرز احساس کے لیے اصل مسئلہ یہی خیال کی آزادی کا تھا۔ مغرب سے آنے والے فارم میں ”سائیٹ“ بھی ہے۔ بیسویں صدی میں بڑی تعداد میں ”سائیٹ“ لکھے گئے۔ مگر یہ صنف زیادہ فروغ نہ پاسکی۔ ”معری نظم“ ہمارے یہاں زیادہ مقبول ہوئی مگر ”آزاد نظم“ کو سب سے زیادہ عروج حاصل ہوا۔ مصرعوں کے چھوٹے بڑے ہونے کے باوجود ”آزاد نظم“ کا کسی مخصوص بحر میں ہونا اس کی مقبولیت کی ضمانت ہے۔

آزادی کے بعد یوں تو (۱۹۴۷ء سے ۱۹۶۰ء) تک اردو کی شعری کائنات میں کسی تحریک یا ”ازم“ کی شدت پسندی نظر نہیں آتی۔ لیکن یہ بات واضح ہے کہ ترقی پسند شاعر اپنی ترقی پسندی کو ایک نئی سمت و رفتار دینے میں منہمک رہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ ”حلقہ ارباب ذوق“ کی تجرباتی سرگرمیاں بھی انہی خطوط پر جاری تھیں جن کا آغاز ماقبل آزادی ہو چکا تھا۔ تصدق حسین خالد وغیرہ نظم معری اور آزاد نظم کی ہیئتوں کو آگے بڑھانے میں مسلسل مصروف رہے۔ نظموں میں نئے نئے تجربات پیش کیے گئے۔ زندگی کی نئی تبدیلیوں اور موضوعات کے تنوع کے سبب بعض شاعروں میں یہ احساس بیدار ہوا کہ ان کے اظہار کے لیے پرانے سانچے یا فارم اب بالکل ناکافی ہیں۔ جن کی بنیاد پر اردو شاعری کے نئے اسالیب اور انحرافی ہیئتوں کو ادبی روایت میں تبدیل ہونے کا موقع ملا۔

۱۹۶۰ء کے بعد اردو شاعری میں ”جدیدیت“ کے زیر اثر ایک ہنگامی دور کا آغاز ہوا۔ جدیدیت نے بھی نئی ہیئتوں پر اصرار کیا۔ اس عہد میں بھی معری اور آزاد نظمیں کثرت سے لکھی گئیں۔ ان کے ساتھ ساتھ نثری نظموں کے بھی تجربے کیے گئے۔ اس زمانے میں ”ٹرائیل“ ”ماہیے“ ”ہائیکو“

وغیرہ بدیسی اور دیسی، اصناف میں طبع آزمائی کے کئی نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جدیدیت کے عہد میں جن شعرا نے آزاد اور معریٰ نظم کے تجربے کو وسعت دی ان میں اختر الایمان، مجید امجد، منیر نیازی، عمیق حنفی، بلراج کول، کمار پاشی، شہریار، ندا فاضلی وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ جدیدیت نے نہ صرف یہ کہ ”ہیت“ بلکہ فکر کی سطح پر بھی انحراف کیا۔ شاعری میں استعارے اور علامت پر خاصا زور دیا۔ ترقی پسند تحریک کی خارجیت پسندی سے انکار کیا۔ داخلیت پسندی کے اس رجحان کے پس منظر کے طور پر ”وجودیت“ کے فلسفے کو بنیاد بنایا گیا۔

کر کے گارڈ، ہانڈ گر، سارت اور کامیو وغیرہ کے خیالات سے استفادہ کیا گیا۔ پھر یہ کہ جدیدیت کے زیر اثر کی جانے والی شاعری میں داخلی تجربے، مشاہدے اور احساس کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہوئی۔ اس کے ساتھ ہی اظہار کی سطح پر تہہ دار اسلوب اور استعاراتی انداز بیان کو ایک بار پھر مقبولیت حاصل ہونے لگی۔ بہت سے ایسے الفاظ جو داخلی رویوں کی نمائندگی کرتے تھے ان کا استعمال عام ہو گیا۔ اور یہ سلسلہ کم و بیش بیس پچیس سال تک شدت سے چلتا رہا۔ اس عہد میں شاعری کے لیے نئے موضوعات و میلانات جن میں خوف و تشکیک، تنہائی، مایوسی، حزن و ملال، ماضی کی بازیافت اور اقدار شکنی، وغیرہ اہم تھے، اختیار کیے گئے، نئی ترکیبیں اور نئے الفاظ استعمال میں آئے۔ جس کے نتیجے میں اسلوب و اظہار کی سطح پر ایک ندرت کا احساس پیدا ہوا۔ یہاں تک کہ غزل کی ہیت میں بھی تبدیلی کی گئی۔ اور آزاد غزل معرض وجود میں آئی۔ مگر رفتہ رفتہ جدیدیت کی داخلیت پسندی بھی شدت پسندی کا شکار ہو گئی۔

۱۹۸۰ء کے بعد سے عالمی سطح پر سائنس اور ٹکنالوجی کی تیز رفتار ترقی کا دور شروع ہوتا ہے۔

برقیاتی میڈیا کی یلغار سے پوری دنیا زیر و زبر ہونے لگی، نئی تکنیکی ایجادات مصنوعی سیاروں، ترسیل

تبلیغ کی بڑھتی ہوئی سہولتوں، صارفیت کی ریل پیل اور منڈی معیشت نے جہاں بظاہر نئی ترقیوں کے دروازے کھول دیے وہیں کئی طرح کے مسائل بھی پیدا ہوئے ہیں۔ ان مسائل کی موجودگی میں یہ ممکن نہیں تھا کہ شاعر اور فن کار صرف اپنی ذات کے حصار میں بند رہے۔ گزشتہ پندرہ برسوں سے یہ احساس پیدا ہوا کہ اب شاعری صرف اظہار ذات کا وسیلہ نہیں، خارجی دنیا اور اس کے مسائل سے بھی شاعری کا وہی رابطہ ہونا چاہیے جو رابطہ اس کا ذاتی یا داخلی مسائل سے ہے۔ لہذا ۱۹۸۰ء کے بعد سے جدیدیت کا زور کچھ کم ہونے لگا اور ”رِجدیدیت“ کی تحریک شروع ہوتی ہے۔ جو ہنوز جاری ہے۔ رِجدیدیت یا مابعد جدیدیت کسی مخصوص رجحان یا رویے کی قطعی حمایت نہیں کرتی بلکہ یہ کھلی فضا میں تخلیق ہونے والی شاعری پر اصرار کرتی ہے۔ یعنی فن کار کی ذہنی آزادی کی یہ پوری طرح حامی ہے۔ روشن خیالی، مقامیت، تہذیبی اور ثقافتی مخاطبے ”مابعد جدیدیت“ کے چند اہم ستون ہیں۔ لسانی اور ہیئتِ تجربے بھی اس میں اہمیت رکھتے ہیں۔ ۱۹۸۰ء سے تاحال شاعری میں اس نوع کے تجربے بہ آسانی دیکھے جاسکتے ہیں۔

روایت کے خلاف جب کبھی کوئی انحراف ہوتا ہے، چاہے وہ انحراف مواد کی سطح پر ہو یا پھر ہیئت کی سطح پر، تو اس کے ساتھ رد و قبول کا عمل بھی شروع ہوتا ہے۔ لہذا ان نئی تبدیلیوں اور انحرافات پر کچھ لوگوں نے صدائے احتجاج بلند کی تو وہیں شاعر و ادیب کے ایک بڑے طبقے نے اسے خوشی خوشی قبول کیا۔ تجربے کے بعد ہی اس تجربے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ جو تجربے کیے گئے ہیں وہ کس حد تک پائیدار، وسیع اور جامع ہیں۔ اس لیے فنی و فکری انحرافات کا سیاق و سباق ہر زمانے کے ادب کے لیے اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔

آزادی کے بعد کی شاعری کا مطالعہ کرنے پر یہ بات بہ آسانی سمجھ میں آ جاتی ہے کہ اس میں اچھی، سچی اور بڑی شاعری کے متعدد نمونے موجود ہیں۔ جن کی قدر و قیمت کا تعین بہر حال

ضروری ہے۔ اس لیے اس تحقیقی موضوع کو پانچ بنیادی ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے باب کا عنوان ”آزادی سے قبل اردو شاعری میں موضوعات اور ہیئتیں تجربے کی صورت حال“ ہے۔ یہاں ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی سے لے کر ”حلقہٴ ارباب ذوق“ تک کی اردو شاعری میں ہونے والے موضوعی اور ہیئتی تجربوں کو دریافت کیا گیا ہے۔ مولانا محمد حسین آزاد کی ”نظم جدید“ کی تحریک کے زیر اثر پروان چڑھنے والی نظم نگاری کے موضوعات، اسالیب اور فنی طریق کار سے تفصیلی گفتگو کی گئی ہے۔ نظم جدید کی تحریک فکری اور فنی دونوں اعتبار سے پہلا باقاعدہ انحراف تھی جو بالواسطہ طور پر ترقی پسند تحریک کے قیام میں محرک ثابت ہوئی تھی۔ لہذا یہاں نظم جدید کی تحریک سے لے کر ترقی پسند تحریک نیز حلقہٴ ارباب ذوق کے نمائندہ شاعروں کی شاعری میں موضوعات کی پیش کش اور ان کے فنی طریق کار سے بحث کی گئی ہے۔

دوسرا باب ”اردو شاعری میں انحراف کی روایت“ سے مخصوص ہے۔ جس میں امیر خسرو کے عہد سے لے کر حلقہٴ ارباب ذوق تک کی شاعری میں فکری اور فنی انحرافات کو تلاش کیا گیا ہے۔ اور ہر عہد کے ایسے شعرا کے کلام پر روشنی ڈالی گئی ہے جو اپنے موضوعات اور ہیئت کے لحاظ سے انحراف پسند واقع ہوئے ہیں۔

تیسرا باب ”آزادی کے بعد اردو شاعری میں فکری انحرافات“ پر مشتمل ہے۔ اس میں ترقی پسند فکر اور وجودی فکر کو آزادی کے بعد کی اردو شاعری میں ہونے والے بڑے فکری انحرافات کے طور پر دریافت کیا گیا ہے۔ مذکورہ افکار کے بنیادی سرچشمے اور ان کے بطون سے نمودار ہونے والے میلانات کو تخلیقی میلانات سے تعبیر کیا گیا ہے۔ ترقی پسند فکر اور وجودی فکر سے وابستہ نمائندہ شاعروں کی شاعری پر مفصل روشنی ڈالی گئی ہے۔

چوتھا باب ”آزادی کے بعد اردو شاعری میں فنی انحرافات“ سے وابستہ ہے۔ اس باب میں آزادی کے بعد کی اردو شاعری میں ہونے والے فنی انحرافات کا سراغ لگایا گیا ہے۔ اس ضمن میں نظم معرئ اور آزاد نظم کی ہیئت کو بڑے فنی انحرافات کے طور پر نمایاں کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ معرئ اور آزاد نظم کی ہیئتوں کی فنی ضابطہ بندی بھی کی گئی ہے اور اردو کی نمائندہ معرئ اور آزاد نظمیں زیر بحث آئی ہیں اور ان کی فنی قدروں کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

پانچویں باب میں ”فکری و فنی طور پر بعض انحراف پسند شاعروں کی شاعری کا تجزیاتی مطالعہ“ کے عنوان سے آزادی کے بعد کے ان نمائندہ شاعروں کا انفرادی مطالعہ پیش کیا گیا ہے جن کی شاعری فکری و فنی طور پر انحراف کی مثال ہے۔ اس باب میں ن۔م۔راشد، میراجی اور اختر الایمان کی شاعری پر خصوصی مضامین قلم بند کیے گئے ہیں۔

آخر میں محاکمہ پیش کیا گیا ہے۔ جہاں یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ آزادی کے بعد اردو شاعری میں فکری اور فنی انحرافات کی لے کافی اونچی ہے۔ یہی انحراف اس عہد کی شاعری کا اختصاص بھی ہے اور امتیاز بھی۔



آزادی کے بعد اردو شاعری میں فکری و فنی انحرافات

مقالہ برائے

پی ایچ۔ ڈی



نگراں

پروفیسر ابوالکلام قاسمی

مقالہ نگار

معراج انور خاں

شعبہ اردو
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۲۰۰۶

Abul Kalam Qasmi

Professor

Department of Urdu



Aligarh Muslim University, Aligarh
Phone : OFF. : 2700920-926 Ext. : 163.

DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH

TO WHOM IT MAY CONCERN

This is to certify that this thesis entitled “ Aazadi Ke Baad Urdu Shairi Mein Fikri-o-Fanni Inherafaat” being submitted by Mr. Meraj Anwer Khan, is an original work researched and written by him. No part of this thesis has ever been published nor the whole work has been submitted to any institution for any other degree or diploma.

I wish him all success in life.

(Prof. QAZI AFZAL HUSAIN)

Chairman

Deptt. of Urdu

A.M.U. Aligarh

Chairman,
Department of Urdu
A.M.U., Aligarh

A.K. Qasmi
2/8/06

(Prof. A.K. Qasmi)

Supervisor

Supervisor

Department of Urdu
A.M.U., Aligarh

انتساب

امّاں کے نام

جن کی یادیں ہی اب
میری زندگی کا بیش بہا سرمایہ ہیں

ترتیب

i-vii	پیش لفظ	
۵۹-۱	آزادی سے قبل اردو شاعری میں موضوعات اور ہیئت کی صورت حال	باب اول
۹۱-۶۰	اردو شاعری میں انحراف کی روایت	باب دوم
۱۶۶-۹۲	آزادی کے بعد اردو شاعری میں فکری انحرافات (الف) ترقی پسند فکر (ب) وجودی فکر	باب سوم
۲۵۱-۱۶۷	آزادی کے بعد اردو شاعری میں فنی انحرافات (الف) نظم معری (ب) آزاد نظم	باب چہارم
۲۸۷-۲۵۲	فکری و فنی طور پر بعض نمائندہ انحراف پسند شاعروں کی شاعری کا تجزیاتی مطالعہ (الف) ن-م-راشد (ب) میراجی (ج) اختر الایمان	باب پنجم
۲۹۶-۲۸۸	محاکمہ	باب ششم
۳۰۷-۲۹۷	کتابیات	

پیش لفظ

تغیر کا دوسرا نام زندگی ہے۔ شعر و ادب زندگی کا ترجمان ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے شاعری میں تغیر کا واقع ہونا ناگزیر ہے۔ یہ تغیر کبھی اختلاف و انکار تو کبھی انحراف کی صورت میں ظہور پزیر ہوتا ہے۔ تغیر و تبدل وقت کی ایک اہم ضرورت ہے۔ یہ ضرورت شاعری میں اس وقت سراپا سوال بن کر ابھرتی ہے جب شاعر کے سماجی، معاشی، ذہنی اور نفسیاتی نظام مروجہ میں کوئی چھوٹی یا بڑی تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ اردو کی کلاسیکی شاعری کی پانچ سو سالہ پرانی اور توانا روایت میں انحراف کی مختلف صورتیں واضح طور پر دیکھی اور محسوس کی جاسکتی ہے۔ ”کدم راؤ پدم راؤ“ جس کا سنہ تصنیف ۱۳۲۱ء بتایا جاتا ہے، سے ولی دکنی تک کے شعری سفر میں اس تغیر و تبدل اور انحراف کی کئی منزلیں نظر آتی ہیں۔ یہی صورت حال میر و سودا، غالب و مومن، اور داغ و امیر تک کی شاعری میں موجود ہے۔ اردو کی کلاسیکی شاعری میں یہ انحراف افکار و موضوعات اور اظہار و اسلوب کی سطح پر نمایاں ہے۔ لیکن ان کو کلی طور پر انقلابی تبدیلی سے تعبیر کرنا مناسب نہیں۔ اس سلسلے میں یہ بات بھی اہم ہے کہ اس عہد کی شاعری میں ”ہیت“ کی سطح پر بڑی تبدیلی کے شواہد نہیں ملتے۔ لیکن یہ حقیقت بھی ناقابل تردید ہے کہ سودا نے ”مرثیے“ کے لیے ”مسدس“ کے فارم کو متعین کر دیا اور بعد میں میر ضمیر نے اس کے اجزائے ترکیبی کا تعین کیا۔ سودا سے قبل ”مرثیے“ ”مرج“ اور ”مثلث“ کی ہیئتوں میں لکھے جاتے تھے۔

جب کہ میر ضمیر سے پہلے ”مرثیے“ کے اجزائے ترکیبی کا تعین نہ ہو سکا تھا۔

شاعری میں ایک بڑی اور انقلابی تبدیلی اس وقت رونما ہوئی جب ۱۸۶۷ء میں محمد حسین آزاد نے کرنل ہال رائڈ کی سرپرستی میں لاہور میں ”انجمن پنجاب“ کی داغ بیل ڈالی۔ جس نے نئی نظم کے فروغ میں نہایت ہی نمایاں خدمات انجام دیں۔ کلاسیکی تصوراتِ شعر کی جگہ اب نئے تصوراتِ شعر نے لے لی۔ شاعری کی ایک نئی بوطیقہ ترتیب دی گئی۔ اس تحریک کے زیر اثر کثرت سے موضوعاتی نظمیں لکھی گئیں۔ آزاد، حالی اور اسماعیل میرٹھی وغیرہ نے نظم میں موضوعاتی اور ہیتی دونوں سطحوں پر تجربے کیے۔ جو آگے چل کر بہت مفید ثابت ہوئے۔ مغربی علوم و فنون کی آگہی نے اردو شاعر و ادیب کو متاثر کیا۔ مغربی زبانوں کی شاعری اردو میں ترجمہ ہونے لگی۔ نظم طباطبائی نے انگریزی کی کئی نظمیں اردو میں ترجمہ کیں۔ اقبال نے نظمیہ شاعری میں ایک نئے طرح کی داغ بیل ڈالی۔ ان کی نظمیں فکر و فن دونوں سطحوں پر روایت سے انحراف کی خوب صورت مثالیں ہیں۔ ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کا قیام عمل میں آیا۔ جس کے زیر اثر نہ صرف یہ کہ رائج موضوعات سے انحراف کیا گیا بلکہ سماجی سروکار کو شاعری کے لیے لازمی تصور کیا گیا۔ ”حلقہٴ ارباب ذوق“ نے بھی فنی اظہار اور ہیئت کے معاملے میں اجتہادی رویوں کی ہمت افزائی کی۔ ترقی پسند شاعری نے روایتی شاعری کے موضوعات سے انحراف کیا تھا اور عام فہم زبان کو رواج دیا۔ شاعری کو عوام کے مسائل کے اظہار کا ذریعہ بتایا مگر اس کے ساتھ ہی ہیتی تبدیلیوں کی ہمت افزائی سے گریز بھی کیا۔ آزادی سے قبل مغربی زبانوں کی نظموں کے تراجم کے سبب نظم معرئی اور آزاد نظم کی جن ہیئتوں کو مقبول ہونے کا موقع ملا تھا، آزادی کے حصول کے برسوں میں اور مابعد زمانے میں ان ہیئتوں کو استحکام نصیب ہو گیا۔ وہ ہیتی انحرافات جو تصدق حسین خالد، ن۔م۔ راشد اور میراجی کے وسیلے سے رو بہ عمل آئے تھے، ان

کا تسلسل آزادی کے برسوں میں عام فنی طریق کار کی حیثیت اختیار کر گیا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ بعد میں بعض ترقی پسند شاعروں نے بھی ان ہیئتوں میں اپنا اظہار ناگزیر جانا اور سردار جعفری اور ان کے قبیل کے متعدد ترقی پسند شاعروں تک نے ہتی انحراف کا عملی طور پر ساتھ دینا شروع کر دیا۔

”نظم آزاد“ قافیہ اور متعین ارکان کے مصرعوں سے آزاد ہونے کے باوجود خیال کے برابر قتلے کرنے پر مجبور تھی۔ نئی نظر اور نئے طرز احساس کے لیے اصل مسئلہ یہی خیال کی آزادی کا تھا۔ مغرب سے آنے والے فارم میں ”سانیت“ بھی ہے۔ بیسویں صدی میں بڑی تعداد میں ”سانیت“ لکھے گئے۔ مگر یہ صنف زیادہ فروغ نہ پاسکی۔ ”معری نظم“ ہمارے یہاں زیادہ مقبول ہوئی مگر ”آزاد نظم“ کو سب سے زیادہ عروج حاصل ہوا۔ مصرعوں کے چھوٹے بڑے ہونے کے باوجود ”آزاد نظم“ کا کسی مخصوص بحر میں ہونا اس کی مقبولیت کی ضمانت ہے۔

آزادی کے بعد یوں تو (۱۹۴۷ء سے ۱۹۶۰ء) تک اردو کی شعری کائنات میں کسی تحریک یا ”ازم“ کی شدت پسندی نظر نہیں آتی۔ لیکن یہ بات واضح ہے کہ ترقی پسند شاعر اپنی ترقی پسندی کو ایک نئی سمت و رفتار دینے میں منہمک رہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ ”حلقہ ارباب ذوق“ کی تجرباتی سرگرمیاں بھی انہی خطوط پر جاری تھیں جن کا آغاز ماقبل آزادی ہو چکا تھا۔ تصدق حسین خالد وغیرہ نظم معری اور آزاد نظم کی ہیئتوں کو آگے بڑھانے میں مسلسل مصروف رہے۔ نظموں میں نئے نئے تجربات پیش کیے گئے۔ زندگی کی نئی تبدیلیوں اور موضوعات کے تنوع کے سبب بعض شاعروں میں یہ احساس بیدار ہوا کہ ان کے اظہار کے لیے پرانے سانچے یا فارم اب بالکل نا کافی ہیں۔ جن کی بنیاد پر اردو شاعری کے نئے اسالیب اور انحرافی ہیئتوں کو ادبی روایت میں تبدیل ہونے کا موقع ملا۔

۱۹۶۰ء کے بعد اردو شاعری میں ”جدیدیت“ کے زیر اثر ایک ہنگامی دور کا آغاز ہوا۔

جدیدیت نے بھی نئی ہیئتوں پر اصرار کیا۔ اس عہد میں بھی معریٰ اور آزاد نظمیں کثرت سے لکھی گئیں۔ ان کے ساتھ ساتھ نثری نظموں کے بھی تجربے کیے گئے۔ اس زمانے میں ”ترائیلے“ ماہیے ”ہائیکو“ وغیرہ بدیسی اور دیسی، اصناف میں طبع آزمائی کے کئی نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جدیدیت کے عہد میں جن شعرا نے آزاد اور معریٰ نظم کے تجربے کو وسعت دی ان میں اختر الایمان، مجید امجد، منیر نیازی، عمیق حنفی، بلراج کوئل، کمار پاشی، شہریار، ندا فاضلی وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ جدیدیت نے نہ صرف یہ کہ ”ہیت“ بلکہ فکر کی سطح پر بھی انحراف کیا۔ شاعری میں استعارے اور علامت پر خاصا زور دیا۔ ترقی پسند تحریک کی خارجیت پسندی سے انکار کیا۔ داخلیت پسندی کے اس رجحان کے پس منظر کے طور پر ”وجودیت“ کے فلسفے کو بنیاد بنایا گیا۔ کر کے گارڈ، ہانڈگر، سارت اور کامیو وغیرہ کے خیالات سے استفادہ کیا گیا۔ پھر یہ کہ جدیدیت کے زیر اثر کی جانے والی شاعری میں داخلی تجربے، مشاہدے اور احساس کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہوئی۔ اس کے ساتھ ہی اظہار کی سطح پر تہہ دار اسلوب اور استعاراتی انداز بیان کو ایک بار پھر مقبولیت حاصل ہونے لگی۔ بہت سے ایسے الفاظ جو داخلی رویوں کی نمائندگی کرتے تھے ان کا استعمال عام ہو گیا۔ اور یہ سلسلہ کم و بیش بیس پچیس سال تک شدت سے چلتا رہا۔ اس عہد میں شاعری کے لیے نئے موضوعات و میلانات جن میں خوف و تشکیک، تنہائی، مایوسی، حزن و ملال، ماضی کی بازیافت اور اقدار شکنی، وغیرہ اہم تھے، اختیار کیے گئے، نئی ترکیبیں اور نئے الفاظ استعمال میں آئے۔ جس کے نتیجے میں اسلوب و اظہار کی سطح پر ایک ندرت کا احساس پیدا ہوا۔ یہاں تک کے غزل کی ہیت میں بھی تبدیلی کی گئی۔ اور آزاد غزل معرض وجود میں آئی۔ مگر رفتہ رفتہ جدیدیت کی داخلیت پسندی بھی شدت پسندی کا شکار ہو گئی۔

۱۹۸۰ء کے بعد سے عالمی سطح پر سائنس اور ٹکنالوجی کی تیز رفتار ترقی کا دور شروع ہوتا ہے۔

برقیاتی میڈیا کی یلغار سے پوری دنیا زیر و زبر ہونے لگی، نئی تکنیکی ایجادات مصنوعی سیاروں، ترسیل و تبلیغ کی بڑھتی ہوئی سہولتوں، صارفیت کی ریل پیل اور منڈی معیشت نے جہاں بظاہر نئی ترقیوں کے دروازے کھول دیے وہیں کئی طرح کے مسائل بھی پیدا ہوئے ہیں۔ ان مسائل کی موجودگی میں یہ ممکن نہیں تھا کہ شاعر اور فن کار صرف اپنی ذات کے حصار میں بند رہے۔ گزشتہ پندرہ برسوں سے یہ احساس پیدا ہوا کہ اب شاعری صرف اظہار ذات کا وسیلہ نہیں، خارجی دنیا اور اس کے مسائل سے بھی شاعری کا وہی رابطہ ہونا چاہیے جو رابطہ اس کا ذاتی یا داخلی مسائل سے ہے۔ لہذا ۱۹۸۰ء کے بعد سے جدیدیت کا زور کچھ کم ہونے لگا اور ”رہجدیدیت“ کی تحریک شروع ہوتی ہے۔ جو ہنوز جاری ہے۔ رہجدیدیت یا مابعد جدیدیت کسی مخصوص رجحان یا رویے کی قطعی حمایت نہیں کرتی بلکہ یہ کھلی فضا میں تخلیق کرنے والی شاعری پر اصرار کرتی ہے۔ یعنی فن کار کی ذہنی آزادی کی یہ پوری طرح حامی ہے۔ روشِ خیالی، مقامیت، تہذیبی اور ثقافتی مخاطبے ”مابعد جدیدیت“ کے چند اہم ستون ہیں۔ لسانی اور ہیستیتی بُڑبے بھی اس میں اہمیت رکھتے ہیں۔ ۱۹۸۰ء سے تاحال شاعری میں اس نوع کے تجربے بہ آسانی دیکھے جاسکتے ہیں۔

روایت کے خلاف جب کبھی کوئی انحراف ہوتا ہے، چاہے وہ انحراف مواد کی سطح پر ہو یا پھر ہیستیتی سطح پر، تو اس کے ساتھ رد و قبول کا عمل بھی شروع ہوتا ہے۔ لہذا ان نئی تبدیلیوں اور انحرافات پر جہاں کچھ لوگوں نے صدائے احتجاج بلند کی تو وہیں شاعر و ادیب کے ایک بڑے طبقے نے اسے خوشی خوشی قبول کیا۔ تجربے کے بعد ہی اس تجزیے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ جو تجربے کیے گئے ہیں وہ کس حد تک پائیدار، وسیع اور جامع ہیں۔ اس لیے فنی و فکری انحرافات کا سیاق و سباق ہر زمانے کے ادب کے لیے اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔

آزادی کے بعد کی شاعری کا مطالعہ کرنے پر یہ بات بہ آسانی سمجھ میں آ جاتی ہے کہ اس میں

اچھی، سچی اور بڑی شاعری کے متعدد نمونے موجود ہیں۔ جن کی قدر و قیمت کا تعین بہر حال ضروری ہے۔

اس موضوع پر تحقیقی مقالہ قلم بند کرنے کی تحریک و ترغیب کا اولین ذریعہ میرے استاد

محترم پروفیسر ابوالکلام قاسمی صاحب ہیں۔ اپنی ہزار ہا علمی و ادبی مصروفیتوں کے باوجود انھوں نے مجھ جیسے ناتواں طالب علم کی نگرانی کی ذمہ داری قبول کی، پورا پورا وقت دیا، قدم قدم پر

رہنمائی کی، مفید مشوروں اور ہدایتوں سے نوازا۔ یہ بات میں پورے یقین کے ساتھ کہہ سکتا

ہوں کہ اگر قاسمی صاحب کا دست شفقت میرے سر پر نہ ہوتا تو آج اس کام کا پایہ تکمیل تک پہنچنا

ناممکن تھا۔ انھوں نے میرے اس تحقیقی کام میں جس نوع کی معاونت و محبت کا مظاہرہ کیا ہے اس

کا شکریہ ادا کرنا، اس کی شدت کو کم کرنے کے مترادف ہے۔ یہاں میں ان کا شکریہ ادا کر رہا

ہوں تو صرف اور صرف رسم دنیا کو نبھانے کے لیے۔ میں شکریہ ادا کرتا ہوں پروفیسر قاضی

افضال حسین صاحب، صدر شعبہ اردو کا جنھوں نے اس موضوع سے متعلق کئی اہم معلومات بہم

پہنچائیں اور ہمیشہ میری ہمت افزائی کی۔ پروفیسر خورشید احمد بھی میرے شکریے کے مستحق ہیں کہ

انھوں نے مجھے اپنے علمی سرچشمے سے فیضیاب ہونے کا موقع دیا۔ شعبہ اردو کے سینئر اساتذہ

خصوصاً پروفیسر سید امین، پروفیسر محمد زاہد، پروفیسر سید ہاشم علی، پروفیسر قاضی جمال حسین،

پروفیسر عقیل احمد صدیقی وغیرہ کا بھی میں مشکور ہوں کہ ان کی محبتیں ہمیشہ میرے ساتھ رہی ہیں۔

میں شکر گزار ہوں ڈاکٹر مہتاب حیدر نقوی، ڈاکٹر طارق چغتاری، امتیاز احمد اور ڈاکٹر خالد سیف

اللہ کا جن کی بے تکلفانہ گفتگو سے میں نے بہت کچھ سیکھا ہے۔ میں ممنون ہوں شہریار صاحب کا

جن کی مشفقانہ سرپرستی مجھے ہمیشہ حاصل رہی اور انشا اللہ آئندہ بھی حاصل رہے گی۔ پروفیسر

آزرمی دخت صفوی، مدیر ”فکر و نظر“ کا شکریہ نہ ادا کرنا میرے لیے ایک اہم فرض کی ادائیگی

سے محروم ہونے کے برابر ہے۔ لہذا میں ان کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ وہ ہمیشہ میرے کام کے تئیں

فکر مند رہیں اور جہاں ضرورت سمجھی وہاں مجھے کارآمد مشورے بھی دیئے۔ عزیز شاہ عالم،

بکر عالم صدیقی اور آفتاب عالم کا بھی شکریہ کہ ان کی علمی مدد مجھے ہمیشہ میسر رہی۔ محترم دوست

نوشاد عاطر، محمد سجاد اور تعبیر کلام کا شکریہ بھی مجھ پر واجب ہے کہ ان کے ساتھ علمی و ادبی مباحثوں اور مکالموں کا ایک ناقابل فراموش زمانہ گزرا ہے۔ شالنی بڑوالیا، روبینہ پروین اور نور فاطمہ کا بھی بہت بہت شکریہ کہ ان کا فکری تعاون میرے اس کام کو تیز رفتار بنانے میں محرک ثابت ہوا۔ آخر میں اپنے والدین کا شکریہ ادا کرتا ہوں جن کی دعاؤں اور امیدوں کا میں ہمیشہ مرکز رہا ہوں۔

باب اول

آزادی سے قبل اردو شاعری میں موضوعات اور ہیئتِ تجربے کی صورتِ حال

آزادی سے قبل اردو شاعری میں موضوعات اور ہیتی تجربے کی صورت حال

تاریخ انسانی کے عظیم ترین سانحات میں ۱۸۵۷ء کے سانحے یا پہلی جنگ آزادی کو نمایاں مقام حاصل ہے اور جسے کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ جس نے نہ صرف یہ کہ قدیم تصورات و اعتقادات کو متاثر کیا بلکہ ہزار ہا سالہ پرانی ہندوستانی تہذیب کو بھی بنیادی تبدیلیوں سے دوچار کیا۔ ہندوستان کے معاشی و معاشرتی تناظر میں تبدیلی واقع ہوئی، لوگوں کے غور و فکر کا انداز بدلا۔ مذہب و سیاست نیز رسم و رواج کی فرسودہ قدروں پر رد و قبول کی بحث کا آغاز دراصل نئی سمت و رفتار کے آغاز سے عبارت تھا۔ لہذا اس قسم کی تبدیل شدہ صورت حال میں اردو شعر و ادب کا علی حاہ قائم رہنا کسی طور ممکن نہ تھا۔ دیگر شعبہ ہائے حیات کی طرح اردو شعر و ادب پر بھی ۱۸۵۷ء کے اثرات کو واضح طور پر دیکھا اور محسوس کیا جاسکتا ہے۔ شعر و ادب کی تخلیق کے متعلق یہ بات بالکل تسلیم شدہ ہے کہ وہ خلا میں تخلیق نہیں ہوتا بلکہ ادب یا شاعری کا تخم سماج و معاشرت کے بطون سے پھوٹتا ہے۔ اس لیے یہ ممکن ہی نہیں کہ سماج و معاشرت تبدیل ہو اور ادب و شاعری میں تبدیلی واقع نہ ہو۔ شعر و ادب کائنات کے تمام خارجی مظاہر سے متعلق تجربات و مشاہدات کا داخلی بیان نامہ ہے۔ اس لیے سماجی، معاشی یا معاشرتی سطح پر جب بھی کوئی چھوٹی یا بڑی تبدیلی واقع ہوں گی شعر و ادب میں بھی مواد و موضوع اظہار و بیان، انداز و اسالیب کی سطح پر چھوٹی یا بڑی تبدیلیاں ضرور واقع ہوں گی۔

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کو ہندوستانی تاریخ میں اس لیے بھی اہمیت حاصل ہے کہ اس نے ایک تہذیب پر دوسری تہذیب کا تسلط قائم کیا۔ انگریزی تہذیب کی برتری انگریزی شعر و ادب کی برتری ثابت ہوئی کہ شعر و ادب کی جڑیں تہذیب میں پیوست ہوتی ہیں۔ یوں تو ۱۸۵۷ء سے پہلے ہی یہ خیال تھوڑا بہت عام ہو چکا تھا کہ ہمارے شعر و ادب کے پرانے سانچے اتنے موثر اور کارآمد نہیں رہے جیسے یہ اٹھارہویں صدی میں تسلیم کیے جاتے تھے۔ اردو کے عظیم المرتبت شاعر غالب کو غزل کے تنکناے کا احساس تھا۔ یہ بات بالکل سچ ہے کہ شاعری قافیہ پیمائی بن کر رہ گئی تھی۔ حالاں کہ قافیہ شعر کے صوتی حسن میں اضافہ کرتا ہے لیکن اس کی پابندی نے مضمون شعر کے تنوعات اور ندرت کو تقریباً زائل کر دیا تھا۔ شاعری محض تک بندی بن کر رہ گئی تھی۔ لکھنؤ دبستان کی خارجیت پسندی نے عامیانه پن اور سطحیت کو ایسی راہ دی کہ شاعری بالخصوص غزل یکسانیت کی نذر ہو گئی۔ صنعتوں اور رعایت لفظی کے بکثرت استعمالات نے غزل کے فطری جوہر یعنی جذبہ و خیال کی اثر آفرینی کو معدوم کر دیا۔ ہر شاعر قافیہ کی تلاش و جستجو اور ان کو منظوم کرنے کو شاعری سمجھنے لگا۔ ظاہر ہے کہ ایسی شاعری میں جذبہ و خیال کی تازگی اور فنی چابکدستی کو تلاش کرنا اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور تھا۔ اس زمانے کی بیشتر غزلیہ شاعری انہیں خطوط پر گامزن نظر آتی ہے جن پر لکھنوی شاعری ایک عرصہ دراز تک تخلیق کی جاتی رہی تھی۔ لہذا دھیرے دھیرے غزل کے اس فرسودہ طور طریقے سے بیزاری کا رجحان نمایاں ہونے لگا۔ خواجہ الطاف حسین حالی پہلے شخص ہیں جنہوں نے غزل اور قصیدہ کی خامیوں کی طرف واضح اشارہ کیا:

”غزل میں جیسا کہ معلوم ہے کوئی خاص مضمون مسلسل بیان نہیں کیا

جاتا۔ الا ماشاء اللہ بلکہ جدا جدا خیالات الگ الگ بیتوں میں ادا کیے

جاتے ہیں۔ اس صنف کا زیادہ تر رواج موجودہ حیثیت کے ساتھ

اول ایران میں اور کوئی ڈیڑھ سو برس سے ہندوستان میں ہوا۔

اگرچہ غزل کی اصل وضع جیسا کہ لفظ ”غزل“ سے پایا جاتا ہے محض

عشقیہ مضامین کے لیے ہوتی تھی مگر ایک مدت کے بعد وہ اپنی

اصلیت پر قائم نہیں رہی۔ ایران میں اکثر اور ہندوستان میں چند

شاعر ایسے بھی ہوئے جنہوں نے غزل میں عشقیہ مضامین کے ساتھ
تصوف اور اخلاق و مواعظ کو بھی شامل کر لیا۔ اگرچہ اس لحاظ کہ
غزل کی حالت فی زمانہ نہایت ابتر ہے۔ وہ محض ایک بے سود و دور
از کار صنف معلوم ہوتی ہے۔‘

حالی کے مذکورہ اقتباس سے بظاہر غزل سے ان کی عدم دلچسپی نمایاں ہوتی ہے جو بالکل
صحیح ہے۔ لیکن یہ کہنا کہ وہ غزل کے منکر تھے کسی طور مناسب نہیں۔ حالی دراصل غزل کو اس کے
لغوی معنی میں قید کرنے کے قائل نہ تھے۔ عشقیہ مضامین کے علاوہ فکر و فلسفہ، تصوف و اخلاق اور
فطری مظاہر کی پیش کش کو وہ اہم تسلیم کرتے تھے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کیا جانا چاہیے کہ اردو
غزل میں صرف عشقیہ مضامین بھرے پڑے ہیں۔ اردو غزل کی شاندار رویت کا مطالعہ کیا جائے
تو اس میں بکثرت فکر و فلسفے کی باریکیاں اور تصوف و اخلاق کے مسائل کی پیش کش موجود ملتی
ہے۔ درد، میر اور غالب کی غزلیں اس زمرے کی خوبصورت مثالیں ہیں۔ اٹھارہویں صدی کی
غزلیہ شاعری میں ”تصوف برائے شعر و گفتن خوب است“ کا مقولہ تو ایک رجحان کی حیثیت
اختیار کر چکا تھا اور یہ رجحان اس عہد کے تمام شاعروں کے یہاں پایا جاتا ہے۔ یہ الگ بات
کہ بعض کے یہاں رجحان غالب نظر آتے ہیں تو بعض کے یہاں خال خال دیکھنے کو ملتا ہے۔ درد
کی شاعری تصوف کے رنگ میں ڈوبی نظر آتی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ درد کے یہاں فکر و
فلسفے یا دوسرے مضامین ناپید ہیں لیکن فکر و فلسفے یا دوسرے مضامین کے مقابلے میں تصوف کے
مسائل کی کثرت ہے۔ اس لیے انہیں ایک صوفی شاعر قرار دینا بیجا نہیں۔ میر و غالب تو اردو کے
ایسے عظیم المرتبت شاعر گزرے ہیں جن کی شاعری حیات و کائنات کے تجربات و مشاہدات کی
نمائندہ ہے۔ ان شعرا کی غزلوں میں نہ صرف یہ کہ فکر و خیال کی تازگی موجود ہے بلکہ فنی پختگی بھی
اسی شان و شوکت کے ساتھ نمایاں ہے۔ حالی کو بھی اس بات کا احساس ہے۔ اس لیے جب وہ
غزل کو دور از کار کہتے ہیں تو اس سے مراد اٹھارہویں صدی کے اواخر میں ہونے والی شاعری کی
سطحی، پر تصنع اور جذبے سے عاری شاعری ہے جس پر لکھنوی رنگ غالب ہے۔ حالی ہی کی طرح

دوسرے علمائے ادب بھی غالب کی غزل گوئی کو اردو غزل کی انتہا تسلیم کرتے ہیں۔ آج بھلے ہی کوئی حالی کے اصول شاعری سے اتفاق کرے یا نہ کرے لیکن کوئی بھی شخص اس حقیقتِ مسلمہ سے انکار نہیں کر سکتا کہ حالی پہلے نقاد ہیں جنہوں نے غزل، قصیدے اور مثنویوں کی خامیوں کی طرف واضح اشارہ کیا۔ ”مقدمہ شعر و شاعری“ لکھ کر انھوں نے اردو شاعری اور تصور شعر میں انقلاب برپا کر دیا۔

یوں تو غدر کے بعد سے ہی شاعری کے مواد و ہیت کے متعلق ایک دبی دبی سی گھٹن کا احساس نمایاں ہونا شروع ہو گیا تھا لیکن اس کا کھلا اظہار اس وقت ہوا جب ۱۸۶۷ء میں ایک انگریز کرنل ہالرائڈ کی سرپرستی اور تعاون سے مولانا محمد حسین آزاد نے لاہور میں ”انجمن پنجاب“ کی داغ بیل ڈالی۔ انجمن کے بنیادی کاموں میں ایک کام مشاعروں کا انعقاد شامل تھا۔ یوں تو مشاعروں کی روایت تقریباً اتنی پرانی ہے جتنی کہ اردو شاعری کی۔ لیکن اس مشاعرے کی نوعیت روایتی مشاعرے سے قدرے مختلف تھی۔ عام طور پر روایتی مشاعرے میں کسی استاد شاعر کا کوئی مصرعہ دے دیا جاتا تھا جس پر شعرا کرام غزلیں کہہ کر مشاعروں میں سناتے اور سامعین سے داد و تحسین وصول کرتے تھے۔ ”انجمن پنجاب“ کے زیر اہتمام ہونے والے مشاعروں میں بجائے مصرع کے شعرا کسی موضوع پر نظم لکھ کر لاتے تھے۔ یہ تجربہ بھی اردو شاعری میں کوئی نیا نہیں تھا۔ اگر ہم چاہیں تو شاید قصیدوں کی تشبہ، مثنوی یا مرثیے کی منظر نگاری میں نظم مسلسل کی مثالیں تلاش کر سکتے ہیں۔ اردو کے پہلے صاحب دیوان شاعر قلی قطب شاہ کے یہاں بھی مختلف موضوعات پر نظم مسلسل کے اچھے نمونے ملتے ہیں۔ شمالی ہندوستان میں سترہویں صدی کے آغاز میں محمد افضل افضل پانی پتی نے ایک طویل مثنوی ”بکٹ کہانی“ لکھی جو ۳۲۱ اشعار پر مشتمل ہے۔ نمونے کے لیے چند اشعار ملاحظہ کیجئے:

سنو سکھیو! بکٹ میری کہانی بھی ہوں عشق کے غم سوں دوانی
نہ مجھ کو بھوک دن، نائین راتا برہ کے درد سوں سینہ پر اتا
تمام لوگ مجھ بوری کہے ری خرد گم کردہ، مجنوں ہو رہی ری

نہیں اس درد کی دارد، کسی کن بھئے حیراں، سبھی حکمائے ذوق
 ارے جس شخص کوں یہ دیو لاگا سیانا دیکھ اس کوں دور بھاگا
 اس ضمن میں نظیر اکبر آبادی (۱۷۴۰ء-۱۸۳۰ء) کی شاعری کو کبھی فراموش نہیں کیا جا
 سکتا۔ انہوں نے اپنے گرد و پیش کی زندگی کو اپنی شاعری میں پیش کیا۔ انہوں نے ہر چھوٹے
 بڑے موضوع مثلاً میلوں، تہواروں، پھولوں، پھلوں اور موسموں پر نظمیں لکھیں۔ ریچھ کا بچہ،
 آدمی نامہ، توحید، بخارہ نامہ ان کی مشہور نظمیں ہیں:

جب آدمی کے حال پہ آتی ہے مفلسی کس کس طرح سے اس کو ستاتی ہے مفلسی
 پیاسا تمام روز بٹھاتی ہے مفلسی بھوکا تمام رات سلاتی ہے مفلسی
 یہ دکھ وہ جانے، جس پہ کہ آتی ہے مفلسی

جو اہل فضل عالم و فاضل کہاتے ہیں مفلس ہوئے تو کلمہ تلک بھول جاتے ہیں
 پوچھے کوئی الف تو اسے بے بتاتے ہیں وہ جو غریب غریبا کے لڑکے پڑھاتے ہیں
 ان کی تو عمر بھر نہیں جاتی ہے مفلسی

نظیر کی نظموں میں موضوعات کی رنگارنگی، تازگی و ندرت اور عام بول چال کی زبان
 موجود ہے۔ یہ حقیقت بھی اپنی جگہ مسلم ہے کہ ان کی شاعری اپنے عہد میں اتنی مقبول نہیں تھی جتنی
 کہ آج ہے۔ لہذا کہنے کا مقصد یہ ہے کہ نظم مسلسل کی روایت ہمارے یہاں بہت پہلے سے موجود
 ہے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ انھوں نے مروجہ مضامین اور اسلوب شاعری سے انحراف کیا تھا:

”نظیر اکبر آبادی کی نظموں میں بلاشبہ موضوعات اور انداز بیان دونوں کی
 ایسی تازگی نظر آتی ہے کہ ان کا شمار اس اعتبار سے دور جدید میں کیا جاسکتا ہے
 اور بلاشبہ انہیں اس دور کا پیش رو اور نقیب ضرور کہنا پڑتا ہے، لیکن اسی بنا پر نظیر
 اپنے زمانے میں شاعروں اور ناقدوں کے حلقے میں زیادہ معتبر نہیں سمجھے گئے
 اور نواب مصطفیٰ خاں جیسے نقاد جن کی بالغ نظری کی سند غالب اور حاتمی جیسے سخن
 فہم اور سخن شناس چھوڑ گئے ہیں، ان کو شاعروں کے حلقہ میں شمار کرنے میں

تامل فرماتے ہیں۔ وجہ صرف یہ تھی کہ اس دور کا جو طریقہ راسخہ شعرا تھا نظیر کا کلام اس سے مختلف تھا۔^۱

نظیر کی مثال سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ اردو میں یوں تو نظم کی روایت پہلے سے موجود ہے لیکن اس روایت کو نئی سمت و رفتار عطا کرنے میں ’انجمن پنجاب‘ کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ اردو میں جدید شاعری کا باقاعدہ آغاز یہیں سے ہوتا ہے۔ ’انجمن پنجاب‘ کے توسط سے جدید شاعری بالخصوص جدید نظم نگاری کے رچان سازوں میں مولانا محمد حسین آزاد اور خواجہ الطاف حسین حالی کے نام خصوصیت کے حامل ہیں جن کی نظم نگاری کا یہاں خصوصی مطالعہ پیش کیا جا رہا ہے تاکہ ان کے موضوعات اور انداز پیش کش نمایاں ہو سکیں۔

مولانا محمد حسین آزاد (۱۸۳۳ء-۱۹۱۰ء) : جدید نظم کے بنیاد گزاروں میں محمد حسین آزاد کا نام سرفہرست ہے۔ اردو ادب میں یوں تو ان کی کئی حیثیتیں ہیں۔ وہ بیک وقت تذکر نویس، اعلیٰ درجے کے انشاء پرداز اور شاعر ہیں۔ ان کی ایک تاریخی حیثیت بھی ہے کہ انھوں نے پہلی بار اردو شاعری کی یکسانیت اور اس کے جمود کو محسوس کیا جس کا عملی اظہار ’انجمن پنجاب‘ کے قیام کے وقت نظم کی شکل میں سامنے آیا۔ محمد حسین آزاد اپنے عہد کے سماجی، سیاسی اور تاریخی شعور سے پوری طرح واقف تھے۔ مغربی تہذیب اور انگریزی علوم و فنون کی انفرادیت و افادیت اور ان کی قدر و قیمت کا انہیں خوب احساس تھا۔ انگریزی علوم و فنون کے زیر اثر ہندوستانی معاشرے پر مرتب ہونے والی تبدیلیوں کا انھوں نے غائر مطالعہ کیا۔ ۱۸۶۷ء میں جب ’انجمن پنجاب‘ کا قیام عمل میں آیا تو افتتاحی تقریر ’نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات‘ پر کی۔ اس کے بعد باقاعدگی سے انھوں نے انجمن کے ماہانہ جلسوں میں عالمانہ تقاریر کے ذریعے پرانی شاعری کی کمزوریوں کو اجاگر کیا۔ اس کے بعد آزاد مسلسل نئی شاعری کے رجحانات و موضوعات اور فنی اور فکری پہلوؤں کی طرف بھی شاعروں کی توجہ مبذول کرانے کا کام نہایت تن دہی اور خلوص کے ساتھ کرتے رہے۔ آزاد کے اس عمل کا مقصد اپنے علم و فضل کو

نمایاں کرنا نہیں تھا بلکہ نئی نظم کے لیے لوگوں کی ذہنی تربیت کرنا تھا تاکہ انہیں نئی نظم کی ماہیت اور موضوعات کو قبول کرنے میں کسی قسم کی کوئی قباحت نہ ہو۔

۱۸۷۴ء کے ایک جلسے کا ذکر یہاں ناگزیر ہے۔ جس میں پہلی بار مصرعہ طرح پر غزلیں پڑھنے کے بجائے شعرا نے الگ الگ موضوعات پر نظمیں پڑھیں۔ نظم پڑھنے والوں میں خود آزاد بھی شامل تھے۔ اس کے بعد ۳ جون ۱۸۷۴ء میں انجمن کا دوسرا جلسہ منعقد ہوا جس میں ”زمستان“ کے موضوع پر نظمیں پڑھی گئیں۔ اس جلسے میں آزاد کے علاوہ مولوی عطاء اللہ، اشرف بیگ، مولوی قدر بخش، منشی الہی بخش رفیق اور شاہ انور حسین وغیرہ شاعروں نے نظمیں پڑھیں۔ انجمن کے اس جلسے کو بعض لوگ اردو نظم کی تاریخ میں ایک انقلاب آفریں قدم سے تعبیر کرتے ہیں جس میں کرٹل ہال راینڈ کا نام خصوصی اہمیت کا حامل ہے جس کا اعتراف انھوں نے اپنی ایک تقریر میں کیا ہے۔

آزاد کی نظمیں شاعری کے موضوعات اور ان کی پیش کش کے انداز پر اظہار خیال کرنے سے پہلے یہ ضروری ہے کہ ان کے تصور شعر پر ایک سرسری نظر ڈال لی جائے۔ آزاد خلافتانہ ذہنیت کے مالک تھے۔ انھوں نے اردو کی قدیم شاعری کا مطالعہ بصیرت کے ساتھ مطالعہ کیا تھا۔ اس کے ساتھ ہی آزاد نے بالواسطہ طور پر انگریزی ادب سے بھی استفادہ کیا تھا۔ وہ خود لکھتے ہیں:

”اب تک اس ملک نے اپنی غریب حالت کو بموجب بہت سا سرمایہ تصنیف کا بہم پہنچایا۔ اور آج سے پچاس ساٹھ برس پیچھے ہٹ کر دیکھیں تو ہمارے عام مطالب و اغراض بلکہ بات بات میں زمین آسمان کا فرق آگیا، جس سے ثابت ہوتا ہے کہ علوم و فنون انگریزی میں جس طرح ہمارے لباس، مکانات، حالات، خیالات اور معلومات سابقہ میں ترمیم کر رہے ہیں اُسی طرح اس کی انشا پر دازی بھی ہماری انشا میں اصلاح دیتی جاتی ہے۔ لیکن علم زبان میں اس فرق کا امتیاز کرنا ہر شخص کا کام نہیں جنہیں اس کا مذاق ہے وہی سمجھتے ہیں۔“

مندرجہ بالا اقتباس سے اس بات کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ آزاد نئے شعور کو کتنی اہمیت دیتے ہیں جو انگریزوں کی آمد کے بعد انگریزی طرز کے اسکول و کالج کے توسط سے فروغ پذیر ہوا۔ انگریزی شعروادب کے خصائص کو اپنانے کا عمل ان کے نزدیک بالکل ارادی اور شعوری ہے اور جسے وہ وقت کی ایک اہم ضرورت تسلیم کرتے ہیں۔ جب اردو کی پرانی شاعری کا انھوں نے نئے شعری شعور و ادراک کی روشنی میں مطالعہ کیا تو اس میں انہیں متعدد خامیاں نظر آئیں۔ غزلیہ شاعری میں انہیں عشقیہ مضامین کی کثرت نظر آئی۔ فراق و صل، بہار و خزاں، معشوق کی سربلندی اور عاشق کی خستہ حالی، لب و عارض کے علاوہ وہ اس دور کی غزلوں میں کسی ایسے شگفتہ اور تازہ خیالات، جذبات کی بازیافت نہ کر سکے جسے سن یا پڑھ کر طبیعت میں تحرک پیدا ہو جائے۔

شعر کے فنی محاسن اور اسلوب کے متعلق بھی ان کی رائے قدیمی شعری روایت سے قطعی ہم آہنگ نہیں ہوتی۔ اس سلسلے میں آزاد لکھتے ہیں:

”فصاحت اسے نہیں کہتے کہ مبالغے اور بلند پروازی کے بازوؤں سے اڑے
قافیوں کے پروں سے فر فر کرتے گئے۔ لفاظی اور شوکتِ الفاظ کے زور سے
آسمان پر چڑھتے گئے اور استعاروں کی تہہ میں ڈوب کر غائب ہو گئے۔“^۱

بہر حال یہ بات تو ثابت ہو ہی جاتی ہے کہ نئے شعور کی موجودگی میں اردو شاعری کے مطالعے سے جو اثرات ان کے ذہن و دل پر مرتب ہوئے انہیں عام کرنا ان کے مقاصد میں شامل تھا۔ یہی نہیں بلکہ وہ نظم کے نئے تصور کو بھی رائج کرنا چاہتے تھے۔ مولانا محمد حسین آزاد کا تصور نظم مضامین کی حد تک نیا تھا۔ کیوں کہ انھوں نے نئی نظم کے موضوعات کو پرانی نظم کے روایتی اور فرسودہ موضوعات سے الگ کرنے کی ایک کامیاب کوشش کی۔ ایک طرح سے کہا جاسکتا ہے کہ ان کا سارا زور موضوعات پر صرف ہوا لیکن یہ حقیقت بھی اپنی جگہ مسلم ہے کہ ان کی اس کوشش میں نظم کی ہیئت، تشکیل اور تجربے کی تجسمیت پر کوئی خاطر خواہ توجہ نہیں کی گئی۔

تاریخی شواہد سے معلوم ہوتا ہے کہ آزاد نے انگریزی نظموں کا نہ صرف یہ کہ مطالعہ کیا تھا

بلکہ بعض انگریزی نظموں سے متاثر ہو کر ان کی پیروی میں نظمیں بھی لکھیں جنہیں طبع زاد کہنے سے زیادہ ترجمہ کہنا مناسب ہے۔

جدید نظم کے علمبردار ہونے کی حیثیت سے آزاد نے نئی شاعری یا نئی نظم کی انفرادیت و افادیت کے بارے میں نظم اور نثر دونوں میں اپنے خیالات و تصورات کی بھرپور وضاحت کی ہے۔ ان کے اس نثر پارے کی اہمیت تو ہے ہی ساتھ ہی وہ نظمیں بھی تاریخی اعتبار سے غیر معمولی اہمیت کی حامل ہیں۔ آزاد کی یہ نظمیں ”جدید نظم“ کا نقش اول ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ کئی دہائی، آزاد کو ہی اردو نظم کا جد امجد تسلیم کرتے ہیں۔

بہر حال یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ آزاد نے جن موضوعات پر نظمیں لکھیں ان میں بڑی حد تک نیا پن اور شگفتگی موجود ہے لیکن یہاں یہ بات ذہن میں رکھنے کی ہے کہ یہ سارے موضوعات اردو کی دوسری اصناف میں پہلے سے موجود ہیں۔ ان کے موضوعات میں سب سے پسندیدہ موضوع فطرت کی منظر کشی یا خارجی مظاہر کی پیش کشی ہے۔ اردو کی کسی بھی مثنوی کو اٹھالیا جائے اس میں یہ موضوع بہ آسانی مل جائے گا۔ قصیدے کی تشبیب یہاں تک کہ مرثیے میں بھی ایسے مناظر فطرت کی عکاسی بخوبی دیکھی جاسکتی ہے۔ پھر یہ کہنا کہ آزاد کی نظموں کے موضوعات میں نیا پن اور جدت موجود ہے کس حد تک مناسب ہے۔ یہاں صرف یہ عرض کرنا ہے کہ آزاد نے جن موضوعات کو باضابطہ اور تسلسل کے ساتھ اپنی نظموں میں برتا ہے وہ سارے موضوعات اردو کی دوسری اصناف میں جزوی طور پر بیان کیے گئے ہیں۔ لہذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ روایتی موضوعات، روایتی طرز بیان سے ہٹ کر آزاد اردو میں موضوعاتی نظمیں لکھنے والے پہلے شخص ہیں۔ اردو نظم آج ترقی کی جس شاہراہ پر گامزن ہے وہ آزاد کی پیش رفت ہی کا نتیجہ ہے۔

آزاد کی نظم نگاری کے متعلق یہ بات تو پہلے ہی بیان کی جا چکی ہے کہ ان کے یہاں موضوعات کی سطح پر نیا پن اور جدت تو دیکھنے کو ملتی ہے ساتھ ہی اس بات کا بھی ذکر ہو چکا ہے کہ فطرت کی منظر کشی ان کی نظم کا محبوب موضوع ہے۔ ان کی بیشتر نظمیں خارجی مظاہر کی عکاسی کرتی ہیں۔ ان کی شاعری کے بارے میں یہ حقیقت بھی بہت واضح ہے کہ انھوں نے کسی قسم کی ہیبتی تجربے سے خود کو باز رکھا۔ انھوں نے اردو کی روایتی صنفِ سخن ’مثنوی‘ کو اپنے اظہار کا ذریعہ

بنایا۔ کیوں کہ خیالاتِ مسلسل کے بیان کے لیے ”مثنوی“ کی ہیئت سب سے زیادہ موزوں تھی۔ بالعموم ہیئت کے تجربے کا انحصار موضوع کی نوع پر ہوتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ آزاد نے اپنے خیالات یا موضوعات کے اظہار کے لیے ”مثنوی“ کی اختیار کی لیکن مثنوی کی روایتی ہیئت میں انھوں نے تبدیلیاں بھی پیدا کیں۔ ان تبدیلیوں کو ”وزن“ کے انتخاب اور شعری وسائل کی سطح پر دیکھا اور محسوس کیا جاسکتا ہے۔

آزاد فطرت پسند شاعر ہیں۔ اس لیے ان کی نیچرل شاعری میں فطرت کی منظر نگاری کے اعلیٰ نمونے موجود ہیں۔ ان کی منظر نگاری میں بلا کا حسن اور سادگی پائی جاتی ہے۔ رات کا سماں ہو یا سبزہ زاروں کی تازگی، جس چیز کو بھی بیان کیا اس میں زندگی کی حرارت سرایت کر دی ہے۔ جسے پڑھ کر آنکھوں کے سامنے اس کی جیتی جاگتی تصویریں رقص کرنے لگتی ہیں۔ آزاد نے اپنی ایک مثنوی ”خواب امن“ میں رات کا منظر یوں بیان کیا ہے: ۱۔

دفعۃً سامنے لیلائے شب تار آئی کرتی ایک ایک کو مئے شوق سے سرشار آئی
گرچہ لائی تھی نہ سماں مے و مے نوشی ہاتھ میں شیشہ تھا پر داروئے بے ہوشی کا
چال میں سرمہ حیرت کے غبار اڑتے تھے حال میں ویدہ غفلت کے خمار اڑتے تھے
ایسے انداز سے دامن تھی ہلاتی آئی سب کو تھی امن کے سائے میں سلاتی آئی ۱۔
”خواب امن“ کی ایک خوبی اس تمثیلی اسلوب بھی ہے جس کے ذریعے غیر مرئی چیزوں کو متشکل کیا گیا ہے۔

”ابر کرم“ آزاد کی ایک ایسی نظم ہے جس میں سرسبز منظر کی فن کارانہ عکاسی موجود ہے۔ ”صبح امید“ میں فطرت کی حقیقت پسندانہ مصوری کی گئی ہے۔ خارجی موضوعات کے علاوہ ان کے یہاں ایسی نظمیں بھی موجود ہیں جس میں اخلاقی موضوعات کی جلوہ گری نمایاں ہے۔ ”معرفت الہی“ اس ضمن کی خوبصورت مثال ہے جس میں زندگی کی ناپائیداری کی عکاسی کی گئی ہے۔ حالانکہ ”اخلاقیات“ ایسا موضوع ہے جس کو بیان کرنے میں اگر تھوڑی سی کوتاہی سرزد ہو تو نظم شاعری کے منصب سے گر کر صرف اور صرف سپاٹ بیان رہ جاتی ہے۔ آزاد کی شاعرانہ

مشاقی کا کمال ہے کہ انھوں نے اخلاقی موضوع کو بھی نہایت سلیقے سے شاعری بنا دیا ہے۔ عام طور پر ایسی نظموں میں تاثیر کا فقدان پایا جاتا ہے لیکن آزاد کی اس قبیل کی نظموں بالخصوص ”معرفت الہی“ میں حسن و تاثیر کی فضا ہر جگہ موجود ہے۔ یہ نظم فنی اعتبار سے بھی کامیاب ہے۔ اس مثنوی میں چھوٹی بحر کا انتخاب کیا گیا ہے جس کی وجہ سے پوری مثنوی ایک خاص آہنگ اور نغمگی کی حامل ہو گئی ہے۔ مثال کے لیے اس نظم کے چند شعر نقل کیے جاتے ہیں:

ایک دن دل جو میرا گھبرایا کلبہ غم سے میں نکل آیا
دل تھا پڑمردہ غنچہ دار مرا ہوا گلزار میں گزر میرا
پھرتے پھرتے جو دل میں کچھ آیا پا کے اک جا درخت کا سایہ
بیٹھا میں برکنار آب رواں کہ ہے عمر رواں حباب رواں

آزاد کے یہاں حب الوطنی کے موضوع پر بھی ایک آدھ نظمیں ملتی ہیں۔ لیکن یہ نظمیں فنی اعتبار سے کمزور ہیں۔ شعریت پر نثریت غالب ہے جس سے نظم کی تاثیر اور معنویت دونوں زائل ہو گئی ہے۔

آزاد کی نظمیں اس اعتبار سے تو اہم ہیں کہ ان میں فطری مظاہر کی کامیاب عکاسی کی گئی ہے۔ لیکن ان کی اکثر نظموں میں ترتیب و تنظیم اور معنوی ارتقانا پیدا ہیں۔ ان کی نظموں میں داخلی جذبات و احساسات کی کمی پائی جاتی ہے۔ لہذا یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ وہ جس مرتبے کے نثر نگار اور انشا پرداز تھے اس مرتبے کے شاعر نہیں۔ اردو شاعری میں ان کی تاریخی حیثیت اس لیے قابل ذکر ہے کہ انہیں کے دم قدم سے اردو کی جدید شاعری کا چراغ روشن ہوا۔

خواجہ الطاف حسین حالی (۱۸۳۷ء-۱۹۱۴ء) : جدید نظم کی تحریک کو

فروغ دینے میں دوسرا نام خواجہ الطاف حسین حالی کا ہے۔ حالی سرسید کی اصلاحی تحریک سے متاثر تھے۔ اس لیے شعروادب کے متعلق ان کے نظریات و خیالات پر سرسید کے گہرے اثرات نمایاں ہیں۔ حالی کے یہاں جدید و قدیم شعری روایت کا خوبصورت امتزاج دیکھنے کو ملتا ہے۔ ”انجمن

پنجاب“ کے مشاعروں کے لیے حالی نے متعدد موضوعاتی نظمیں لکھیں جن میں ”برکھارت“، ”مناظرہ رحم و انصاف“، حب وطن“، اور ”نشاط امید“ خاصی مقبول تسلیم کی جاتی ہیں۔ ”برکھارت“ فطرت کی عکاسی کرنے والی ایک خوبصورت نظم ہے۔ اس نظم کی تاریخی حیثیت بھی ہے کہ ”انجمن پنجاب“ کے مشاعرے میں پڑھی جانے والی حالی کی پہلی نظم ہے۔ اس میں گرمی کی شدت کی منظر کشی کی گئی ہے، پھر برسات کی راحت رسانی کو دلکش پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔ اس نظم کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں خارجی مظاہر کے ساتھ ساتھ داخلی کوائف کو کک آمیز لہجے میں بیان کیا گیا ہے۔ ”برکھارت“ خارجی اور داخلی آہنگ کے امتزاج کا نمونہ ہے۔ جذبات و احساسات کی پیش کش میں حالی آزاد سے بہت آگے نظر آتے ہیں۔ ربط و تسلسل کا ہر جگہ خیال رکھا گیا ہے۔ غیر ضروری طوالت کو اس کی خامیوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ نظم کے بعض بند شعریت سے عاری ہو گئے ہیں اور ان پر نثریت غالب آگئی ہے۔ سادگی، سلاست اور روانی اس کے نمایاں خوبیوں میں شامل ہیں۔ مثال کے لیے نظم کا ایک بند پیش کیا جا رہا ہے:

گرمی سے تڑپ رہے تھے جاندار اور دھوپ میں تڑپ رہے تھے کوہسار
بھوبل سے سوا تھا رنگ صحرا اور کھول رہا تھا آب دریا
لوٹ سی پڑ رہی تھی چمن میں اور آگ سی لگ رہی تھی بن میں
سانڈے تھے بلوں میں منہ چھپائے اور ہانپ رہے تھے چار پائے
تھیں لومڑیاں زبان نکالے اور لو سے ہرن ہوئے تھے کالے ۱

”مناظرہ رحم و انصاف“ کا شمار اردو کی تمثیلی نظموں میں ہوتا ہے۔ شاید آزاد سے متاثر ہو کر حالی نے یہ نظم لکھی تھی۔ یہ نظم جذبات و احساسات سے پوری طرح مبرا ہے۔ اس میں نہ تو تخیل کی رفعت ہے اور نہ ہی کسی قسم کا سوز و گداز۔ ”حب وطن“ میں وطنی جذبات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس نظم میں حب وطن کے متعلق جو نظریات پیش کیے گئے ہیں انہیں حالی کے نظریات حب الوطنی سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ اس میں تاریخی حوالوں کی کثرت موجود ہے جس نے پوری نظم کو بے مزہ اور خشک بنا دیا ہے۔ یہ نظم بھی بے جا طوالت کے عیب سے پاک نہیں۔

”نشاطِ امید“ بھی فنی نقطہ نظر سے کمزور نظم ہے۔ سپاٹ اور خطا بانہ آہنگ پوری نظم پر حاوی ہے۔ حسن و تازگی اور تاثیر کی عدم موجودگی نے نظم کو بے روح بنا دیا ہے۔

حالی کے عظیم شعری کارناموں میں ان کی طویل نظم ”مسدس مدو جزر اسلام“ کی تخلیق ہے۔ اس نظم کو اردو کی پہلی بڑی اور اہم قومی نظم تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس میں مسلمانوں کی زبوں حالی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ حالی نے اس نظم کے لیے ”مسدس“ کی ہیت اختیار کی ہے۔ کیوں کہ اس میں اشعار کی تعداد کی کوئی قید نہیں ہوتی۔ سوائے اس کے کہ چھ مصرعوں کے ایک بند میں ایک خیال کو تفصیلات کے ساتھ بیان کیا جائے۔ پہلے ”شہر آشوب“ کے لیے اکثر شعرا نے اسی ہیت کو اختیار کیا۔ تاریخی واقعات کو بیان کرنے کے لیے ایک موزوں ہیت ہے۔ سودا کے بعد تقریباً مرثیے، مسدس کی ہیت میں لکھے گئے ہیں۔

”مسدس حالی“ پہلی مرتبہ ۱۸۷۹ء میں شائع ہوا۔ ”مسدس حالی“ سے بلاشبہ اردو شاعری کی تاریخ میں قومی شاعری کو کافی فروغ ہوا۔

حالی کے یہاں بعض ایسی نظمیں بھی ملتی ہیں جن میں انھوں نے معاصر شاعری پر سخت تنقید بلکہ تنقیص کی ہے اور شاعری کے متعلق اپنے خیالات کی وضاحت کی ہے۔ حالی کے یہاں سیاسی اور سماجی شعور پر بھی نظمیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ”مناجات بیوہ“، ”چپ کی داد“ جیسی مختصر نظموں میں انھوں نے عورتوں کی بے بسی اور خستہ حالی اور ان کے تئیں اپنی ہمدردیوں کو پیش کیا ہے۔ ”مناجات بیوہ“ میں ہندوستانی معاشرے میں عورتوں کی صورتِ حال کی دل سوز تصویر پیش کی گئی ہے۔ یہ نظم اپنی تاثیر اور اسلوب کی سادگی کے لیے بھی یاد کی جاتی ہے۔

حالی نے اپنے دوسرے دورِ شاعری میں ایسی نظمیں لکھی ہیں جو ترکیب بند اور قطعہ کی شکل یا بندوں میں ہیں۔ ان نظموں میں قومی ہستی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ان کی نظم ”شکوہ ہند“ اس ضمن کی ایک اچھی مثال ہے۔ حالی نے چند ایسے قصائد بھی لکھے ہیں جن میں جھوٹ اور مبالغے کے برعکس حقیقت پسندانہ اظہار نمایاں ہے۔ ان قصائد میں بیش تر اخلاقی مضامین کو سبق آموز پیرائے میں نظم کیا گیا ہے۔

حالی نے جہاں دوسری تمام اصناف میں طبع آزمائی کی ہے وہیں انھوں نے مرثیے بھی

لکھے ہیں۔ ان کے مراٹھی میں ”مرثیہ غالب“ کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ اس میں انھوں نے غالب کی ہمہ گیر شخصیت اور غالب سے اپنے دیرینہ جذبات و محبت کا وفوری اظہار کیا ہے۔ ”مرثیہ دہلی“ میں حالی نے دہلی کی تباہی و بربادی کی خوں فشاں تصویر کھینچی ہے۔

حالی کی نظموں میں جذبات و احساسات کا دھیماپن، سادگی اور روانی پائی جاتی ہے۔ لیکن ان چیزوں پر ان کی تعقل پرستی غالب آ جاتی ہے جس کے سبب شاعر شاعری کی حدود سے نکل کر مصلح قوم اور مفکر وقت بن جاتا ہے۔ بہر حال اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ انھوں نے جدید نظم میں نئی ہیئت اور نئے موضوع کو پیش کرنے کا ایک گراں قدر کارنامہ انجام دیا ہے۔

شبلی نعمانی (۱۸۵۷ء-۱۹۱۴ء) : ”نظم جدید“ کی جس روایت کی داغ

بیل آزاد اور حالی نے ڈالی تھی اس کو وسعت دینے میں شبلی کا نمایاں کردار ہے۔ شبلی کی شخصیت کے کئی پہلو ہیں۔ تحقیق، تنقید، تاریخ، سوانح نگاری، ہر شعبہ علم میں ان کی دسترس تھی۔ بحیثیت شاعر کے ان کا ذکر اس لیے ناگزیر ہے کہ انھوں نے اپنی نظموں میں نئے افکار پیش کیے جو نظم جدید کے موضوعات سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔ حالی کے برعکس شبلی شاعری میں سماجی شعور پر زور دینے کے بجائے انسانی جذبات و احساسات کی مسلمہ حقیقت پر اصرار کرتے ہیں۔ شبلی کے تصور شعر میں محاکات اور تخیل کو غیر معمولی دخل ہے۔ اس کے علاوہ وہ تمام شعری وسائل بالخصوص تشبیہات و استعارات اور اوزان و بحر کو بھی اہم تسلیم کرتے ہیں۔ شبلی کی شاعری کا مطالعہ کرتے وقت سب سے پہلے ہماری نظر ان کے موضوعات پر جاتی ہے۔ ان کے شعری موضوعات کے متعلق یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ وہ زندگی کے ایک مظاہر میں دلچسپی لیتے ہیں یعنی یہ کہ ان کے یہاں موضوعی تنوع کی عدم موجودگی کا احساس شدت سے نمایاں ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے سیاسی واقعات و حادثات کو اپنی نظموں کا موضوع بنایا ہے۔ سیاست اور اسلامی تاریخ سے ان کی دلچسپی بھی ہم سب پر عیاں ہے۔ اس لیے ان موضوعات پر بھی ان کے یہاں نظمیں ملتی ہیں۔ ان کے یہاں ایسی نظموں کی مثالیں بھی موجود ہیں جن میں

اخلاق کو بطور موضوع پیش کیا گیا ہے۔ ”صبح امید“، ”شہر آشوبِ اسلام“، ”مسجد کانپور“، ”ہم کشتگانِ معرکہ کانپور ہیں“ ان کی نمائندہ نظمیں ہیں۔

”صبح امید“ میں مسلم قوم کی پستی اور زوال کو موضوع بنایا گیا ہے۔ پوری نظم میں سوز و گداز کی زیریں بہریں موجود ہیں۔ فنی لحاظ سے بھی یہ نظم شبلی کی کامیاب نظموں میں شامل ہے۔ اچھوتی تشبیہوں اور ترکیبوں کا استعمال نظم کے صوتی حسن میں گراں قدر اضافہ کرتا ہے۔

پستی نے دبا لیا فلک کو خورشید ترس گیا چمک کو
اب خضر کو گم رہی کا ڈر ہے عیسیٰ کو تلاش چارہ گر ہے
جو ابر ابھی برس گیا ہے اک بوند کو اب ترس گیا ہے
اسلام کی جان پر بنی ہے دم توڑ رہا ہے جاں کنی ہے

”شہر آشوبِ اسلام“ کا محرک ۱۹۱۲ء کا وہ حادثہ ہے جب یورپ نے ترکی پر حملہ کر کے اس کے اخلاقی تشخص کو مسخ کرنے کی کوشش کی تھی۔ اس حادثے سے متعلق ”کلیاتِ شبلی“ میں چھ نظمیں موجود ہیں۔ ان نظموں کے مطالعے سے شبلی کا عالمی سیاست میں بین المسلمین کا نقطہ نظر واضح ہو جاتا ہے۔

”ہم کشتگانِ معرکہ کانپور ہیں“ شبلی کی سیاسی نظموں میں شمار کی جاتی ہے۔ کانپور کی یہ مسجد شاہراہوں کی تعمیر کے سلسلے میں منہدم ہونے والی تھی جس سے مسلمانوں کے غم و غصے کا پیدا ہونا لازمی تھا۔ مسلمانوں کے احتجاج پر جب انگریزوں نے گولی چلائی تو اس میں متعدد لوگ ہلاک ہو گئے۔ اس واقع کی جاں سوز تفصیلات کو شبلی نے اپنی نظم کا موضوع بنایا ہے۔ ”خلیفہ عمر بن عبدالعزیز کا انصاف“ ”مذہب“، ”ہمارا طرز حکومت“، ”خلافت فاروق کا ایک واقعہ“، وغیرہ شبلی کی چند ایسی نظمیں ہیں جو فنی اعتبار سے کمزور اور احساسات سے عاری اور بے رنگ ہیں۔

شبلی کی نظمیں شاعری کے مطالعے سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ ان کے یہاں فنی اعتبار سے پختہ نظموں کی تعداد کم ہے لیکن جدید نظم نگاری کی تاریخ میں ان کی حیثیت مسلم ہے۔

اسماعیل میرٹھی (۱۸۴۴ء - ۱۹۱۷ء) : اسماعیل میرٹھی نے بیشتر نظمیں بچوں کے لیے لکھی ہیں۔ آزاد، حالی اور شبلی کی طرح اسماعیل میرٹھی نے چھوٹے چھوٹے موضوعات پر نظمیں لکھیں۔ انھوں نے روزمرہ کی زندگی کو اپنی نظموں کا موضوع بنایا ہے۔ ان کے یہاں پالتو جانوروں پر اکثر نظمیں ملتی ہیں۔ ”گائے“، ”کوا“، ”اونٹ“، ”عجیب چڑیا“، ”کتا اور بلی“ ان کی قابل ذکر نظمیں ہیں۔ اسماعیل میرٹھی نے فطرت کی عکاسی بھی کی ہے۔ ”جاڑ اور گرمی“ اس کی عمدہ مثال ہے۔ ان کی زبان عام فہم اور سادہ ہے۔ وہ اکثر مترنم بحروں کا استعمال کرتے ہیں۔ نظموں کے ذریعہ منظر کشی اور مصوری کرنے کے ہنر سے بھی وہ خوب واقف ہیں۔ نظم جدید کی تاریخ میں ان کی ایک انفرادی شان یہ ہے کہ انھوں نے اپنی نظموں میں نئے موضوعات کو پیش کر کے نظم جدید کے دائرہ اظہار کو وسعت بخشی۔ اسماعیل میرٹھی کو انگریزی زبان سے بھی اچھی واقفیت تھی۔ انھوں نے چند انگریزی نظموں کو اردو میں ترجمے کی صورت میں منتقل بھی کیا ہے۔ انگریزی شاعری سے واقفیت ہی کا یہ نتیجہ تھا کہ انھوں نے چند غیر مقفی نظمیں لکھنے کا بھی تجربہ کیا ہے۔ ان میں ”تاروں بھری رات“ اور ”چڑیا کے بچے“ خصوصی اہمیت کی حامل ہیں۔ بلاشبہ یہ نظمیں ہیتی تجربے کی پہلی مثالیں سمجھی جاتی ہیں۔ اس لیے ان نظموں کے مطالعے کے دوران قدم قدم پر ناہمواری کا احساس ہوتا ہے۔ سلاست، روانی اور اسلوب کی تازگی بھی نہیں ملتی۔

جو ہے آفتاب تاباں	نے چھپایا اپنا چہرہ
وہیں جلوہ گر ہوئے تم	یہ تمہاری جگمگاہٹ
ہے مسافروں کے حق میں	بڑی نعمت اور راحت
اگر اتنی روشنی یہ بھی	نہ میسر آئی ہے ان کو
تو غریب جنگلوں میں	یوں ہی بھولتے بھٹکتے
بدتمیز راس و چپ کی	نہ طرف کی ہوئی اٹکل

نہ نشان راہ پاتے

(”تاروں بھری رات“)

جدید نظم کے فروغ میں عبدالحلیم شرر اور ان کے رسالے ”دگلداز“ کا بھی خصوصی ذکر آتا ہے۔ شرریوں تو بنیادی طور پر تاریخی ناول نگار تھے لیکن انھوں نے ایسی نظمیں بھی لکھی ہیں جنہیں بلاشبہ نظم جدید کی روایت کی توسیع کہا جاسکتا ہے۔ ان کی نظمیں موضوعی اور فنی اعتبار سے اہم ہیں لیکن اردو نظم نگاری میں جو ہیئت کے تجربے انھوں نے کیے ہیں وہ زیادہ اہمیت کے حامل ہیں۔ انگریزی نظموں سے متاثر ہو کر انھوں نے اردو میں غیر مقفی نظمیں لکھیں۔

شرر نے ”نظم غیر مقفی“ کو ڈرامے کے لیے استعمال کرنے کا تجربہ کیا۔ جس کی تحریک انہیں شیکسپیر کے ڈراموں سے ملی تھی۔ شرر کے اس ہیتی تجربے کا یوں وقتی طور پر کوئی بڑا اثر مرتب نہ ہوا لیکن بعد میں ان کے اس شعری اقدام کی پیروی کرنے والی اردو شاعری کی ایک بڑی نسل سامنے آئی جس کی شناخت اس نظم مقفی سے قائم ہو سکی۔

یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ نظم معری یا نظم مقفی کو رائج کرنے کے دوران شرر نے پہلی بار آزاد نظم بھی لکھی۔ گویا آزاد نظم کی داغ بیل بھی انہیں کے ہاتھوں پڑی تھی۔ ”سمندر“ ان کی اور شاید اردو کی پہلی آزاد نظم ہے۔ یوں تو اس کے تمام مصرعے ایک بحر کے پابند ہیں لیکن خیال کی مناسبت سے مصرعوں کو چھوٹا بڑا کر دیا گیا ہے۔ یہ نظم پہلی بار ۱۹۰۱ء میں ”دگلداز“ میں شائع ہوئی تھی۔ اسلوب، داخلی اور خارجی آہنگ اور علامتی ترتیب الفاظ وغیرہ اس نظم کی نمایاں خوبیاں ہیں۔

اٹھارہویں صدی کی دوسری دہائی میں جدید نظم میں موضوعات کی سطح پر ایک بڑی تبدیلی اس وقت رونما ہوئی جب اکبر الہ آبادی نے طنز و مزاح کو اپنی نظموں کا موضوع بنایا۔ یوں تو اکبر سے پہلے بھی اردو طنز و مزاح کے موضوع پر نظمیں ملتی ہیں لیکن ان نظموں کا دائرہ کار اتنا وسیع نہیں تھا جتنا کہ اکبر کی نظموں کا ہے۔ انھوں نے انگریزی معاشرت و تہذیب کے بڑھتے ہوئے اثرات کو مزاحیہ انداز میں نظم کے پیرائے میں پیش کیا۔ اس طرح جدید نظم موضوعات کی وسعت اور رنگارنگی سے آشنا ہوئی۔ اکبر نے بہت سے تجربے بھی کیے ہیں۔ ان کے یہاں بھی چند ایک معری نظموں کی مثالیں ملتی ہیں۔ انھوں نے اپنے معاصرین جیسے سرسید، نذیر احمد اور حالی کی طرح بکثرت انگریزی الفاظ استعمال کیے ہیں۔ لیکن اس سلیقے سے کہ ان پر دیسی لفظ ہونے کا

گمان گزرتا ہے۔ ”برق کلیسا“، ”جلوہ دربار دہلی“، ”آمد بہار“ ان کی مشہور نظمیں ہیں۔

سرسید اور حالی کی اصلاحی تحریک سے متاثر ہونے والوں میں ایک نام شاد عظیم آبادی کا ہے۔ حالی اور شبلی کی طرح شاد نے قطعہ کی ہیئت کو اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ ان کی شاعری پر ”مقدمہ شعر و شاعری“ کی اخلاقیات حاوی نظر آتی ہے۔ ان کے یہاں بعض ایسے قطعے ملتے ہیں جن پر انگریزی نظموں کے ترجمے کا اثر نمایاں ہے لیکن ان قطعوں کو ترجموں سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا۔ ”بے کسی“، ”طلسم ہستی“، ”تغیراتِ عالم“ ان کے نمائندہ قطعے ہیں جن میں فکر و خیال کی تازگی کے ساتھ الفاظ کی ترتیب و تنظیم کا مناسب حسن موجود ہے۔ شاد کی نظموں کے مطالعے سے اس حقیقت کا انکشاف بھی ہوتا ہے کہ ان کی نظموں کے موضوعات محدود ہیں۔ ان کے یہاں وہی موضوع نظم میں بیان ہوئے ہیں جو ان کے تجربے اور مشاہدے کا حصہ ہیں۔ داخلیت اور خارجیت کا امتزاج بھی ان کی نظم کا ایک نمایاں پہلو ہے۔ ان کے اظہار و بیان میں بیانیہ اور خود کلامی کی صفت پائی جاتی ہے۔ نظم کے علاوہ انھوں نے انیس کے اتباع میں چند مرثیے بھی لکھے ہیں جو اسلوب کی سطح پر روایتی قسم کے ہیں۔ لیکن واقعات کر بلا کے بیان میں انھوں نے پند و نصائح کے مضمون کو بھی نظم کیا ہے۔ ان کے مرثیے بھی انیس کے ہی مرثیے کی طرح ”مسدس“ کی ہیئت میں ہیں۔

نظم جدید کے فروغ اور اس کی ترقی میں انگریزی نظموں کے ترجموں کو خاص مقام حاصل ہے۔ شرر نے اپنے رسالے ”دلگداز“ کے توسط سے ترجمے کے کام کو بحسن و خوبی انجام دیا۔ اس رسالے کا بڑا کارنامہ جدید انگریزی شاعر گرتے کی نظم (ایلیجی) کا اردو ترجمہ تھا۔ جسے ”گورغریباں“ کے نام سے مولوی حیدر علی طباطبائی نے اردو کے قالب میں ڈھالا تھا۔ یہ نظم شرر کے ایک نوٹ کے ساتھ ”دلگداز“ میں شائع ہوئی تھی۔ شرر طباطبائی کی اس نظم کو اثر آفرینی کی ایک غیر معمولی مثال بتاتے ہیں۔ گرتے کی اس نظم کا پہلا ترجمہ سید احمد کبیر نے کیا تھا۔ لفظی ترجمہ ہونے کی وجہ سے یہ اصل کے قریب تو نظر آتی ہے لیکن اس میں وہ اثر نہیں جو نظم طباطبائی کے ترجمے ”گورغریباں“ کی نمایاں خوبی ہے۔ اس نظم کا ترجمہ بے حد مقبول ہوا جس سے تحریک پاکر انھوں نے بعض دوسری نظموں کے بھی ترجمے کیے جس میں لانگ فیلو کی نظم ”یادِ رفتگاں“، سیفوی کی

نظم ”دعوتِ زہرہ“، مرا الفرڈ لائل کی نظم ”دولتِ خداداد افغانستان“ کے تراجم قابلِ مذکور ہیں۔
نظم کے اس کارہائے نمایاں سے جدید نظم کے خدوخال متعین ہوئے، اردو نظم نئی فکر اور
نئے فن سے روشناس ہوئی۔

نظم جدید کی جو روایت آزاد، حالی اور شبلی سے مرتقی ہوئی تھی۔ وہ اقبال کے یہاں آ کر
اپنے نقطہٴ عروج پر پہنچ گئی۔ اقبال کا شمار اردو کے عظیم شاعروں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے اردو نظم
کو باضابطہ فکری اور فلسفیانہ اساس فراہم کیں۔ ان کی ابتدائی نظموں پر روایت اور حالی کی نیچرل
شاعری کا رنگ و اسلوب غالب نظر آتا ہے۔ لیکن بعد کی نظمیں فکر و فلسفے کی فن کارانہ مثالیں ثابت
ہوئیں۔ ان کے یہاں سیاسی، سماجی، مذہبی، قومی اور ملّی شعور کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ ان کی
نظموں میں موضوعی تنوعات موجود ہیں۔ اقبال پہلے شاعر ہیں جنھوں نے نظم کو ایک نئے اسلوب
سے آشنا کیا۔ ان کی شاعری میں الفاظ کا ایک بڑا ذخیرہ موجود ہے۔ ”شمع و شاعر“، ”خضر راہ“،
”مسجدِ قرطبہ“، ”لینن خدا کے حضور میں“، ”فرشتوں کا گیت“ ان کی بے نظیر نظمیں ہیں۔ یہاں
یہ بات بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ ان کے یہاں ہیت کے کسی نئے تجربے کا کوئی نمونہ نہیں
ملتا۔ انھوں نے اپنے اظہار کے لیے پرانی بیتوں کو ہی استعمال کیا ہے۔

اردو کے جن شاعروں نے دورِ جدید میں نظم کی روایت کو آگے بڑھایا ان میں ایک نام
جوش ملیح آبادی کا ہے۔ انھیں شاعرِ شباب اور شاعرِ انقلاب کہا جاتا ہے۔ سیاست، مذہب،
انگریزی سامراج کی جبریت ان کے محبوب موضوعات ہیں۔ ان کی نظموں میں لفظوں کا ایک بڑا
سرمایہ موجود ہے۔ ان کا لہجہ بلند ہے۔ اظہار و بیان میں خطابیہ انداز پایا جاتا ہے۔ ”شکست
زنداں کا خواب“، ”ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں سے“ ان کی نمائندہ نظمیں ہیں۔

اسی زمانے میں ایسی نظمیں لکھی گئیں جو موضوع، اظہار و بیان اور اسلوب کے اعتبار
سے نئی نظم کے ارتقا میں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ فاخر ہریانوی کی ”شاعر کا ترانہ“، خواجہ دل محمد کی
”جامِ مہتاب“، ناظر کی ”جوگی“، سجاد حیدر یلدرم کی ”شملہ کا لکا ریلوے پر ایک نظارہ“،
عبدالرحمن بجنوری کی ”نٹ راجا“، عزیز احمد کی ”سنورنیا“۔ یہ نظمیں نہ صرف یہ کہ موضوع بلکہ
اسلوب و ہیت کے اعتبار سے بھی بعض تبدیلیوں کا سراغ دیتی ہیں۔

خواجه دل محمد کی ”جام مہتاب“ مختصر نظم کی عمدہ مثال ہے۔ جس میں زندگی کی بے ثباتی کو پیش کیا گیا ہے۔ ناظر کی ”جوگی اور ناظر“ داخلی اور خارجی زندگی کے تضاد کو مکالماتی انداز میں پیش کرنے والی نظم ہے۔ اس میں ہندی الفاظ و بحر کو سلیقے سے استعمال کیا گیا ہے۔ سجاد حیدر یلدرم کی نظم ”شملہ کالکریلوے پر ایک نظارہ“ میں لفظوں کی ترتیب و تنظیم میں بلا کی حسن کاری موجود ہے۔ اشتیاق حسین قریشی کی نظم ”درس فطرت“ آزاد نظم کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ عزیز احمد کی نظم ”سنورنیا“ ماخوذ ہونے کے ساتھ ہی ساتھ آزاد نظم کی ہیئت میں ہے۔

نئی نظم نگاری میں ایک نام اختر شیرانی کا بھی شامل ہے جنہوں نے جوش کی طرح رومانی نظمیں لکھیں۔ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے کرنے والوں میں ان کا شمار ہوتا ہے۔ انہوں نے انگریزی سانیٹ کے طرز پر اردو میں سانیٹ لکھنے کا کامیاب تجربہ کیا۔ اس اعتبار سے وہ اردو شاعروں میں ایک اجتہادی شان رکھتے ہیں۔

انیسویں صدی کے آخری دہائیوں میں ہندوستانی زندگی پر مغربی اثرات مرتب ہونے لگا تھا۔ جس میں مغرب کی سائنسی ترقی کے اثر کو نمایاں طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ سائنسی علوم کی ترقی اور سائنسی ایجادات نے ہندوستان کے رائج تصورات و اعتقادات کی بنیادیں ہلا دی تھیں۔ انگریزی حکومت کے قیام اور اس کا استحکام یہاں کے سماجی نقشے میں کئی تبدیلیوں کا محرک ثابت ہوا۔ ان تبدیلیوں کے نتیجے میں پیدا ہونے والی ذہنی اور نفسیاتی پیچیدگیوں کا ایک ہلکا سا عکس ہی اس دور کی شاعری میں ملتا ہے۔ کیوں کہ وہ زمانہ اصلاحی نکات کے توسط سے تمام شعبہ حیات کی خامیوں اور پستیوں کو دور کرنے کی کوشش سے عبارت تھا۔ دوسری طرف تعلیم کو فروغ حاصل ہوا جس نے نئے اذہان کو نئے شعور سے روشناس کرانے کی ایک کامیاب کوشش کی۔

بیسویں صدی کے ابتدائی سالوں میں دنیا کے نقشے میں ایک بڑا انقلاب رونما ہوا۔ جسے ہم ”انقلاب روس“ کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ ۱۹۱۷ء کے روسی انقلاب نے یہ ثابت کر دیا کہ مزدوروں اور کسانوں کی قوت ارادی کے سامنے بادشاہی ظلم و تشدد کی کوئی حیثیت نہیں۔ اس انقلاب کے بعد روس سے سرمایہ دارانہ نظام پوری طرح رخصت ہو گیا۔ انقلاب روس کے اثرات نہ صرف یہ کہ روسی سماج و معاشرت پر مرتب ہوئے بلکہ دنیا کے بیشتر ممالک کے سیاسی

اور سماجی نظام پر اس کی اثر انگیزی کو محسوس کیا جاسکتا تھا۔ روس کے انقلاب کی ایک تاریخی اہمیت یہ بھی ہے کہ مارکس کے طبقاتی کشمکش کے نظریے کا پہلا کامیاب تجربہ اسی انقلاب کی صورت میں ظاہر ہوا۔

انقلاب کے بعد ساری دنیا میں یہ خیال عام ہوا کہ ایسی صورت حال میں ادب اور ادیب کے بھی کچھ فرائض ہوتے ہیں۔ شعروادب کی تخلیق کے سلسلے میں اس بات پر زور دیا گیا کہ ادب خلا میں تخلیق نہیں ہوتا بلکہ اس کا رشتہ لازمی طور پر سماجی اور معاشرتی حرکیات سے ہے۔ اس لیے ادیب کو چاہیے کہ وہ سماجی مسائل کو اپنی تحریر میں بھرپور جگہ دے۔ لہذا ۱۹۳۵ء میں فرانس کے دارالحکومت پیرس میں دنیا بھر کے شاعر و ادیب کی کانفرنس ہوئی۔ اس کانفرنس میں ہندوستانی ادیبوں کی نمائندگی کرنے والوں میں ملک راج آنند اور سجاد ظہیر شامل تھے۔ اس کانفرنس سے کچھ قبل ہی یہ دونوں ادیب اپنے قیام کے دوران لندن میں ”انجمن ترقی پسند مصنفین“ کی داغ بیل ڈال چکے تھے۔ اس انجمن میں کئی دوسرے نوجوان شاعر و ادیب بھی شامل تھے۔ اس کانفرنس میں غریب مزدوروں کی حمایت کا اعلان کیا گیا۔

”انجمن ترقی پسند مصنفین“ کا باقاعدہ پہلا اجلاس لکھنؤ میں ۱۹۳۶ء میں ہوا جس کی صدارت منشی پریم چند نے کی تھی۔ پریم چند کے علاوہ حسرت موہانی، میاں افتخار الدین، یوسف مہر علی نے بھی اس کانفرنس میں شرکت کی۔ اردو شاعروں اور ادیبوں کے علاوہ ہندوستان کی دوسری زبانوں کے ادیبوں نے بھی شرکت کی اور زبان و ادب کے مسائل پر تقریریں کیں۔ اسی کانفرنس میں ترقی پسند مصنفین کا ”مینی فیسٹو“ اور منشی پریم چند کے تاریخی صدارتی خطبے منظر عام پر آئے۔ اجتماعی زندگی کا تصور، اس کے مسائل اور ان کی پیش کش پر زور دیا گیا۔ غریب اور محنت کش کی حمایت کا اعلان کیا گیا۔ فرقہ پرستی، استحصال، نسلی تعصب اور ہر قسم کے مظالم کے خلاف ادیبوں اور شاعروں کے صف آرا ہونے کی بات کہی گئی۔ ادب کی افادیت پر اصرار کیا گیا۔

ہندوستان کے بدلے ہوئے سماجی اور سیاسی تناظر میں ترقی پسند تحریک بہت جلد مقبول ہو گئی۔ نوجوان شاعر و ادیب کی ایک بڑی نسل اس تحریک سے وابستہ ہو گئی۔ بعض دوسری ادبی تحریکات کی طرح ترقی پسند تحریک کے بھی کچھ منفی اور کچھ مثبت نتائج برآمد ہوئے۔ منفی نتائج میں

پہلا نتیجہ تو یہ ہوا کہ ادب سے ادبیت اور حسن کاری گم ہو گئی۔ موضوع پر اتنا زور دیا گیا کہ انداز پیش کش کی اہمیت تقریباً ختم ہو گئی۔ راست بیانہ نے ادب کے حسن کو زائل کر دیا۔ جنس اور فحاشی کے اظہار کو معیوب نہیں سمجھا گیا۔ بیش تر ترقی پسند شاعر و ادیب نے شاعری اور ادب کو ”اصلاح معاشرہ“ کا ذریعہ سمجھا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ شاعری احساس سے عاری ہو کر پارٹی منشور کی تبلیغ کا ذریعہ بن گئی۔ ترقی پسندی کی اس انتہا پسندی کی طرف حامدی کاشمیری نے واضح اشارہ کیا ہے:

”ترقی پسندی کی دھن میں ادیبوں نے ماضی کی قابلِ قدر ادبی اور شعری روایت سے بھی اپنا رشتہ منقطع کرنا چاہا، کیوں کہ ہر پرانی چیز، انہیں رجعت پرست دکھائی دینے لگی تھی۔ اس طرح حقیقت نگاری کی دھن میں وہ فرانسیسی حقیقت نگاری سے بھی سبقت لے گئے۔ انھوں نے ادب کو سیاست بنایا یہ اور اس نوع کے دوسرے رجحانات ترقی پسند تحریک کے دائرہ اثر کو محدود کرنے کا سبب بن گئے۔“ ۱

ترقی پسند تحریک کے جہاں منفی اثرات مرتب ہوئے وہیں اس تحریک سے یہ فائدہ بھی ہوا کہ اردو ادب میں حقیقت نگاری کا نیا تصور معرضِ ظہور میں آیا۔ موضوع کا دائرہ کار وسیع و عریض ہوا۔ خارجی مظاہر کے ساتھ ساتھ ادب میں عصری مسائل کو پیش کرنے کا قابلِ قدر نمونہ بھی ترقی پسند شاعر و ادیب کے یہاں دیکھنے کو ملتا ہے۔ ترقی پسند تحریک نے شاعری میں نئے امکانات بھی روشن کیے۔ نئے موضوعات کے ساتھ نئے اسالیب نمایاں ہوئے۔

لہذا کہا جاسکتا ہے کہ ترقی پسند تحریک نے ادب و شاعری میں عوامی زندگی اور ان کے مسائل سے دلچسپی میں ایک اہم کردار ادا کیا، اور ادب کو اجتماعی زندگی کا ترجمان بنایا۔ سماجی زندگی کی دشواری اس تحریک کا خاص موضوع بن گئی۔ بعد ازاں ادب میں کسانوں، مزدوروں اور محنت کشوں کی زندگی کے مسائل کو مختلف پہلوؤں سے پیش کیا جانے لگا۔ بھوک، افلاس اور زندگی کے دوسرے تاریک پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی۔ سرمایہ داری اور زمینداری کو ہدف بنایا گیا۔ ترقی پسند ادب و شاعری میں سماجی سروکار کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ فیض احمد فیض نے اس

سمت واضح اشارہ کیا ہے:

”مزدور تحریکوں کا سلسلہ شروع ہوا اور یوں لگا جیسے گلشن میں ایک نہیں کئی دبستان کھل گئے ہیں۔ اس دبستان میں سب سے پہلا سبق جو ہم نے سیکھا یہ تھا کہ اپنی ذات کو باقی دنیا سے الگ کر کے سوچنا اول تو ممکن ہی نہیں اس لیے کہ اس میں بہر حال گرد و پیش کے سبھی تجربات شامل ہوتے ہیں اور اگر ایسا ممکن ہو بھی تو انتہائی غیر سودمند فعل ہے۔ ایک انسانی فرد کی ذات اپنی سب محبتوں اور کدورتوں، مسرتوں اور رنجشوں کے باوجود بہت ہی چھوٹی سی، بہت ہی محدود اور حقیر شے ہے۔“^۱

ترقی پسند تحریک کے آغاز کے بعد ادیب و شاعر اپنی تخلیقات میں ترقی پسندی کے منشور کو پیش کرنے لگے۔ ترقی پسند تحریک کے فروغ اور اس کی نشر و اشاعت میں رسائل و اخبارات نے بھی اہم کردار ادا کیا۔ شعری اور نثری تخلیقات اور ان کے مجموعے منظر عام پر آئے اور اس طرح ترقی پسند ادب کا ظہور ہوا۔

ادب میں جب بھی کوئی نئی تحریک یا نیا نظریہ داخل ہوتا ہے اور اس کے حمایتین کا ایک حلقہ سامنے آتا ہے وہیں اس کے مخالف بھی پیدا ہو جاتے ہیں۔ لہذا ترقی پسند تحریک کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی معاملہ پیش آیا۔ ترقی پسند تحریک کے دورِ عروج میں شاعر و ادیب کے دو طبقے موجود تھے۔ ایک طبقہ ادب اور شاعری کی مقصدیت اور افادیت کا قائل تھا تو دوسرا طبقہ ان نوجوان شاعروں اور ادیبوں کا تھا جو انگریزی علوم و فنون سے خوب واقف تھا اور جن پر فرانس اور انگلستان کی جدید ادبی تحریکوں مثلاً اظہاریت، اشاریت، اور فرائڈ کے نظریہ تحلیل نفسی وغیرہ کے گہرے اثرات تھے۔ ان فن کاروں میں نئی ہیئت کی تلاش و جستجو شدت کے ساتھ موجود تھی۔ ان فن کاروں کے متعلق خلیل الرحمن اعظمی لکھتے ہیں۔

”بالکل اور نوآموز لکھنے والوں کے علاوہ یہ رجحان بعض ایسے ادیبوں میں تھا جو ذہین اور تعلیم یافتہ تھے۔ اور جن کی تحریکوں نے ادبی حیثیت بھی حاصل

کر لی تھی۔ ان حضرات نے مغرب کے ادب کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور اپنے نظریات کو اپنے مضامین اور دیباچوں میں پیش کر رہے تھے۔ ان میں ن۔م۔راشد، میراجی، محمد حسن عسکری اور ممتاز مفتی کو جدید ادب میں بڑی اہمیت حاصل ہو گئی تھی۔ چونکہ ان ادیبوں کے یہاں بعض باتیں قابلِ قدر تھیں اور شاعری میں نئی ہیئت کے تجربات سے بعض مفید نتائج نکلنے کے بھی امکانات تھے اس لیے بعض نوجوان ترقی پسند نقاد بھی اپنے مضامین میں ان کا نام لیتے تھے اور ان کی تخلیقات کو سراہتے تھے۔^۱

ترقی پسند ادب کی مخالفت کرنے والوں میں پہلا نام جعفر علی خاں اثر لکھنوی کا آتا ہے۔ ”نیا ادب کدھر جا رہا ہے“ کے عنوان سے انھوں نے اپنا پہلا مضمون لکھا جو ۱۹۴۰ء میں ترقی پسند رسالے ”نیا ادب“ میں شائع ہوا۔ انھوں نے اپنے اس مضمون میں ان نظموں پر اعتراضات کیے جن میں غریب مزدوروں کی یکرخی زندگی کو پیش کیا گیا تھا۔ انھوں نے ادب میں شامل اشتعال انگیزی پر بھی نکتہ چینی کی تھی۔ ترقی پسند ادب کی خامیوں کی طرف اشارہ کرنے والوں میں رشید احمد صدیقی کا نام بھی خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ ”اردو اصلاح ادب کانفرنس“ اور ”مداوا“ نام کے مجموعے کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے۔ ”مداوا“ کی اشاعت فرحت کاکوروی کے ہاتھوں لکھنؤ سے عمل میں آئی۔ اس میں آزاد نظم کے شاعروں مثلاً ڈاکٹر تاثیر، فیض احمد فیض، ن۔م۔راشد، میراجی وغیرہ کی آزاد نظموں کی پیروڈی کی گئی تھی۔ یہی نہیں بلکہ آزاد نظم کے خلاف مضامین بھی لکھوائے گئے تھے۔ جس کا قسط وار جواب محمد حسن عسکری نے ”ساقی“ میں دیا تھا۔

ابتدا میں ترقی پسند شاعروں نے اپنے اظہار کے لیے اردو کی کلاسیکی ہیئتوں کو ہی وسیلہ بنایا۔ لیکن بعض لوگوں نے ہیئت کے تجربے مثلاً آزاد نظم اور نظم معرئی کو ذریعہ اظہار بنایا جس کی زیادہ ہمت افزائی نہ ہو سکی۔ بعد میں ہیئت کے اس انحراف کو استحکام حاصل ہوتا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ سردار جعفری جیسے تشدد، ترقی پسند، جو شروع میں ہیئت کے اس انحراف کو ناقابلِ قبول

تسلیم کرتے تھے، بھی آزاد نظم اور معرئی نظم کے قائل ہو گئے۔ آزاد نظم کی ہیئت میں انھوں نے نہ صرف کامیاب نظمیں لکھیں بلکہ اسے اپنے شعری اظہار کا موثر ذریعہ بھی بنایا۔

لہذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ ترقی پسند تحریک نے نہ صرف یہ کہ ادیب و شاعر کے ایک بڑے طبقے کو متاثر کر کے اپنی ہمہ گیریت کو ثابت کیا بلکہ اس نے جدید اردو شاعری بالخصوص نظم کے موضوع اور ہیئت کو بھی متاثر کیا۔ ترقی پسندوں کا یہ کوئی معمولی کارنامہ نہیں تھا۔ ہزار خامیوں کے باوجود اس بات سے انکار کی کوئی گنجائش نہیں کہ اس نے ایک پورے عہد کی تربیت کی۔ ترقی پسند تحریک کے زیر سایہ متعدد شاعروں کی نشوونما ہوئی۔ یہاں ان شاعروں میں چند ایسے شاعروں کی شاعری کا مطالعہ پیش کیا جا رہا ہے جنھوں نے ترقی پسند اور مارکسی نظام حیات کے منشور کی اپنی شاعری میں بھرپور عکاسی کی ہے۔

ان شاعروں میں پہلا نام علی سردار جعفری کا ہے۔ وہ ترقی پسند تحریک اور انجمن ترقی پسند مصنفین کے سرگرم رکن تھے بلکہ اشتراکی یا مارکسی نظام حیات کے بڑے مبلغ بھی تھے۔ مارکسی نظام حیات کو وہ تمام بنی نوع انسان کے لیے آدرش سمجھتے تھے۔ یہی وہ نظریہ ہے جو ان کی شاعری میں ہر جگہ موجود ہے۔ یہ بات پہلے ہی عرض کی جا چکی ہے کہ وہ ایک انتہا پسند اشتراکی شاعر تھے۔ زندگی کو ایک خاص نظریے سے بہت دنوں تک نہیں دیکھا جاسکتا۔ شاید وہ اس حقیقت سے واقف نہ تھے۔ اس لیے ان کی شاعری میں زندگی اور کائنات کے متعلق اشتراکی پہلو ہی نمایاں ہو سکا ہے۔ جس سے ان کی شاعری کا دائرہ کار محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ ان کی بیشتر نظمیں موضوعی اعتبار سے یکسانیت کا شکار ہو گئی ہیں۔ وطن کی آزادی، سیاست، انسانیت، اخوت، اتحاد، ہمدردی وغیرہ ان کی نظموں کے عمومی موضوعات ہیں۔ ان موضوعات سے ان کی دیرینہ محبت اور خلوص سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن شاعری صرف موضوعات کے اظہار کا نام نہیں بلکہ انسانی جذبہ و احساس کی فن کارانہ پیش کش کا نام ہے۔ ان کے تجربات و مشاہدات میں انسان کے داخلی احساسات و جذبات کو تلاش کرنا ایک مشکل عمل ہے۔ ان کی مقصدیت نے ان کے فن کو کلی طور پر نہیں تو جزوی طور پر ضرور نقصان پہنچایا ہے۔ ان کی اکثر نظموں میں مقصدیت فن پر غالب نظر آتی ہے۔ ان کے یہاں سماجی شعور اور سماجی مسائل کا احساس تو پایا جاتا ہے لیکن اس میں داخلی

مشاہدات کا فقدان بھی ہے جس سے سماجی مسائل کا موثر حل ان کی شاعری میں نظر نہیں آتا۔ ان کی نظموں میں جوش کی طرح بلند آہنگی اور خطابانہ طرزِ اظہار موجود ہے۔ ”انقلاب روس“، ”بغاوت“، ”سماج“، ”عظمت انسان“، ”تلنگانہ“، ”جشن بغاوت“ ان کی ایسی نظمیں ہیں جس میں شور شرابے کی کیف اور خطابانہ رنگ موجود ہے۔ ان نظموں میں الفاظ کی شدت بھی موجود ہے لیکن یہ نظمیں تخیل، حسن اور تاثیر سے پوری طرح مبرا ہیں۔

سردار جعفری نے طویل نظمیں لکھنے کا بھی تجربہ کیا ہے۔ ان کے یہاں ”نئی دنیا کو سلام“، ”ایشیا جاگ اٹھا“ اور ”امن کا ستارہ“ جیسی طویل نظمیں بھی موجود ہیں۔ یہ نظمیں بھی اشتراکی خیالات و افکار کی آئینہ دار ہیں۔ ”نئی دنیا کو سلام“ کے متعلق سردار جعفری لکھتے ہیں:

”نئی دنیا کو سلام میری سب سے طویل نظم ہے۔ اردو زبان میں اس طرح کی کوئی چیز اب تک نہیں لکھی گئی۔ اس لیے یہ نظم پیش کرتے ہوئے مجھے تھوڑی جھجک ہو رہی ہے۔ جھجک کی وجہ خود اعتمادی کی کمی نہیں بلکہ نظم کا نیا پن ہے۔ کیوں کہ سماج میں ہر نئی چیز شک و شبہ کی نظر سے دیکھی جاتی ہے۔ اس کا موضوع بھی نیا ہے اور ٹیکنک بھی نئی۔ زندگی کے متعلق میرا زاویہ نگاہ بھی دوسرے شعرا سے مختلف ہے اس لیے میں نے اکثر اشاروں کی جگہ تفصیلات سے کام لیا ہے۔ اشاروں اور کنایوں کا وقت بھی کبھی آجائے گا۔ یہ منظوم تمثیل نہیں بلکہ تمثیلی نظم ہے۔ اس کے کردار، کردار نہیں علامتیں ہیں۔ کہانی پلاٹ نہیں۔ مبہم سا خاکہ ہے جس کو میں نے رنگ بھرنے کے لیے بنایا ہے۔ واقعات کے بجائے واقعات سے پیدا ہونے والے جذبات اور احساسات پیش کیے ہیں۔ جاوید اور مریم (میاں بیوی) جدوجہد کی علامتیں ہیں اور فرنگی ظلم کی علامت ہے۔ نامہ بر ہمارا روایتی کردار ہے۔ جس کے فرائض اس نظم میں بدلے ہوئے نظر آئیں گے۔ سب سے زیادہ اہم کردار وہ بچہ ہے جو ابھی پیدا نہیں ہوا ہے۔ ابھی اس کے نقش و نگار بن رہے ہیں۔ وہ نئی دنیا کی علامت ہے۔ امید کی حسین اور معصوم روح پوری طرح نظم پر حاوی ہے۔“ ۱

بلاشبہ سردار جعفری کی یہ ایک طویل تمثیلی نظم ہے۔ اور کرداروں کو بطور علامت کے پیش کیا گیا ہے لیکن اظہار میں کسی قسم کی پیچیدگی نہیں ہے اس لیے نظم کا مرکزی خیال پوری طرح واضح ہو جاتا ہے۔ بعض مقامات پر شعریت اور نغمگی بھی پیدا ہو گئی ہے۔ اس کی غیر ضروری طوالت نظم کے مجموعی حسن کو کم کر دیتی ہے۔ پوری نظم کو ”چھ تصویروں“ میں تقسیم کیا گیا ہے۔ نظم ”حرف اول“ کے عنوان سے شروع ہوتی ہے۔

حرف اول

سیاہ رنگ پھر پورے ہوا میں اڑتے ہیں
کھڑی ہوئی ہے یہ رات سراٹھائے ہوئے
سیاہ زلفوں سے لپٹے ہوئے ہیں مارِ سیاہ
سیاہ پھن ہیں سیہ پھول مسکرائے ہوئے
سیاہ گھوڑوں کی ٹاپوں سے بل رہی ہے زمیں
سیہ عقاب سیہ آسمان پہ چھائے ہوئے
سیاہ سینوں کو تانے ہوئے سیاہ پہاڑ
سیاہ لوہے کی دیوار سی بنائے ہوئے
سیاہ دادی و صحرا سیاہ دریا ہیں
سیاہ دشت سیہ کھیت لہلہائے ہوئے
سیاہ فیکٹری کی سیاہ چمنی پر
سیہ دھوئیں کے سیہ ابر تھہرائے ہوئے

یہ نظم ہیئت کے اعتبار سے خصوصی اہمیت کی حامل ہے۔ یوں تو ”حرف اول“ کے اشعار پابند قوانی و ردیف ہیں۔ جب کہ بعض حصے میں ”آزاد نظم“ کا پیرایہ بیان اختیار کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی کئی بحروں کا بھی استعمال کیا گیا ہے۔ خیال و فکر کے اعتبار اور فنی نقطہ نظر سے بھلے ہی یہ نظم کمزور ہو لیکن ٹیکنک کے اعتبار سے اسے ایک اجتہادی حیثیت حاصل ہے۔ ”امن کا ستارہ“ اور ”انسان جاگ اٹھا“ جعفری کی ایسی نظمیں ہیں جن پر تبلیغی رویہ اور مقصدیت پوری طرح

غالب ہے۔ ان نظموں میں داخلی احساسات کا کوئی نام و نشان تک نہیں ملتا۔ یہ نظمیں شعوری کوشش کا نتیجہ ہیں۔ لیکن یہ کہنا کہ سردار جعفری کے یہاں داخلی تجربات و مشاہدات سرے سے ناپید ہیں مناسب نہیں۔ ”حسن نا تمام“ اور ”حسن سوگوار“ ان کی ایسی نظمیں ہیں جو نسوانی حسن و جمال کی فن کارانہ مثالیں ہیں۔ ان میں تشبیہات اور دیگر فنی وسائل کا بھرپور استعمال کیا گیا ہے۔ موسیقی اور نرم آہنگی اس کی نمایاں خوبیاں ہیں۔ ان نظموں کے علاوہ ان کے یہاں ”جیل کی رات“، ”پتھر کی دیوار“، ”میرے خواب“ اور ”نیند“ جیسی نظمیں بھی موجود ہیں جو فن کے تمام تقاضوں کو پورا کرتی ہیں۔ ”پتھر کی دیوار“ کا یہاں ذکر ضروری ہے۔ یہ جیل میں کہی گئی ایک خوبصورت نظم ہے جس میں ایک قیدی کے داخلی تجربات کی عکاسی کی گئی ہے۔ سردار جعفری نے اپنی عام روش سے ہٹ کر اس نظم میں اشاروں اور علامتوں کے ذریعے تنہائی کا منظر نامہ بیان کیا ہے۔ ”جیل کی رات“ ان کی ایک مختصر مگر موثر نظم ہے۔ نظم ”نیند“ سردار جعفری نے اپنے بچے کی ساگرہ پہ لکھی تھی۔ جس میں خارجی مظاہر کی عکاسی نہایت فنی چابکدستی سے کی گئی ہے۔ شعری نغسگی اور لطافت کے انعام سے پیدا ہونے والی مسرور کن فضا پوری نظم میں موجود ہے۔

بہر حال یہ تو طے ہے کہ سردار جعفری کی شاعری میں پیشتر وہی موضوعات موجود ہیں جو اشتراکی نقطہ نظر کے حامل ہیں۔ لیکن جہاں انھوں نے داخلی تجربات کو خارجی مظاہر سے ہم آہنگ کر کے نظمیں تخلیق کی ہیں اس میں زندگی کا احساس پیدا ہو گیا ہے۔ آزاد نظم کے فروغ میں ان کی نظمیں سنگ میل کا درجہ رکھتی ہیں۔

اسرار الحق مجاز (۱۹۱۱ء-۱۹۵۵ء) کا شمار ترقی پسند تحریک کے اولین شعرا میں ہوتا ہے۔ ان کی شاعری میں انقلاب کی گھن گرج کے ساتھ ساتھ حسن و عشق کی گرمی بھی موجود ہے۔ نوجوان ترقی پسند شعرا میں مجاز پہلے شاعر تھے جن کا مجموعہ ”آہنگ“ منظر عام پر آیا تھا۔ جس میں نظمیں اور غزلیں دونوں شامل ہیں۔ ان کی ابتدائی غزلوں پر عزیز اور فانی کا رنگ غالب نظر آتا ہے جب کہ ان کی ابتدائی نظمیں جوش سے متاثر نظر آتی ہیں لیکن بعد کی شاعری ان رنگوں اور اثرات سے آزاد ہو جاتی ہے۔ اور خود ہی ایک منفرد رنگ اختیار کر لیتی ہے۔ مجاز کی شاعری میں

زندگی سے والہانہ لگاؤ کا اظہار ملتا ہے۔ ان کے اظہار و بیان میں جو شگفتگی اور سلاست ملتی ہے دوسرے ترقی پسندوں کے یہاں کم دیکھنے کو ملتی ہیں۔ اردو کی غنائی شاعری میں مجاز کی شاعری صف اول میں رکھی جاسکتی ہے۔ مجاز کے یہاں رومانیت اور انقلاب کا خوبصورت امتزاج ملتا ہے۔

”نذر دل“، ”طفلی کے خواب“، ”نورا“، ”ان کا جشن سالگرہ“، ”آج کی رات“، ”مجاز کی چند نمائندہ رومانی اور عشقیہ نظمیں ہیں۔ جن میں جذبات و احساس کی رفعت موجود ہے۔ ان کی شاعری عامیانہ اور سطحی جذبات سے بالکل پاک ہے۔ ان کی جذباتیت کے متعلق فیض نے بالکل صحیح لکھا ہے:

”مجاز کے کلام میں پرانے شعرا کی سہولت کا اظہار ہے لیکن ان میں جذباتی سطحیت اور محدود خیالی نہیں۔ نئے شعرا کی نزاکتِ احساس ہے، ان کی لفظی کھینچا تانی اور توڑ مروڑ نہیں۔ اس کے ترنم میں چاندی کا سافیا ضانہ حسن ہے جس کے پرتو سے تاریک اور روشن چیزیں یکساں دلکش نظر آتی ہیں۔ عنایت ایک کیمیائی عمل ہے جس سے معمولی روزمرہ الفاظ عجیب پر اسرار، پر معنی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ بعینہ عفوانِ شباب میں سادہ پانی مئے رنگین دکھائی دیتا ہے مئے رنگین سے بے رنگ چہرے عنابی ہو جاتے ہیں۔ مجاز کو اس کیمیائی عمل پر قدرت ہے۔“ ۱

دوسری طرف مجاز کی وہ نظمیں ہیں جن میں انقلابی عنصر نمایاں ہے۔ ان کی انقلابی شاعری بھی جوش کی طرح صرف بلند آہنگ اور خطابانہ انداز بیان کی مظہر نہیں بلکہ ان نظموں میں بھی رومانی احساس کی شمولیت موجود ہے۔ جس کی وجہ سے ان کی انقلابی نظمیں بھی ایک خاص رنگ اختیار کر لیتی ہیں اور ان میں ایک انفرادی شان پیدا ہو گئی ہے۔ ان کی انقلابی نظموں میں ”آوارہ“، ”نذر خالہ“، ”رات اور ریل“ اور ”آہنگ نو“ خصوصی اہمیت کی حامل ہیں۔ مثال کے لیے ”نذر خالہ“ کے دو بندوں کو پیش کیا جا رہا ہے۔

دل مسرت کی فراوانی سے دیوانہ ہے آج دیکھنا یہ کون آخر زیب کا شانہ ہے آج
کیف صہبائے طرب میں غرق میخانہ ہے آج ہر شجر ساقی مئے، ہر پھول پیانہ ہے آج
غنجہ و گل تھے یہی لیکن یہ رعنائی نہ تھی
اس گلستاں میں بہار اس دھوم سے آئی نہ تھی

خالدہ تو ہے بہشت ترکمانی کی بہار تیری پیشانی پہ نور حریت آئینہ کار
تیرے رخ سے پر تو معصوم مریم آشکار تیرے جلوؤں کی صباحت سے فرشتے شرمسار
گل پشیمان بلبل رشک سے دو نیم ہے
تیری باتوں میں خمار کوثر و تنسیم ہے ۱

مجاز کی انقلابی نظموں میں عام طور پر اس بلند آہنگی سے احتراز کیا گیا ہے جو انقلابی
شاعری میں اکثر موجود ہوتی ہے۔ جس کے سبب شاعری لطیف جذبات و احساسات سے عاری
ہو جاتی ہے۔ مجاز کی انقلابی نظموں کے متعلق خلیل الرحمن اعظمی لکھتے ہیں:
”ایسی نظمیں جو ایک مخصوص دور کی پیداوار ہوتے ہوئے بھی اپنی فنی اور
جمالیاتی خوبیوں کی وجہ سے ہمیشہ پڑھی جائیں گی۔“ ۲

مجاز کے شعری سرمائے پر غائر نظر ڈالنے کے بعد یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان کے
یہاں عام طور پر وہی موضوعات موجود ہیں جو دوسرے ترقی پسند شاعروں کے یہاں پائے
جاتے ہیں لیکن ترقی پسند شاعروں میں انہیں امتیازی حیثیت حاصل ہے تو اس لیے کہ ان کی
شاعری میں فن کا نکھرا ہوا شعور پایا جاتا ہے۔ وہ فنی لوازمات کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ جمالیاتی
قدرو قیمت کے تعین میں وہ اپنی شاعری سے کسی قسم کا سمجھوتہ نہیں کرتے۔ ”آوارہ“ ان کی
شاہکار نظم تسلیم کی جاتی ہے۔ جس میں انقلابی اور رومانی کیفیت کی عمدہ اور فن کارانہ مرقع کشی کی
گئی ہے۔ اس نظم کے لفظی نظام میں حسن موجود ہے جس سے پوری نظم ایک خاص آہنگ لطیف کی
حامل ہو گئی ہے۔ اور جہاں جہاں فن پر ان کی گرفت ڈھیلی پڑی ہے نظم بلند آہنگی کی سرحد میں

۱ آہنگ (دیباچہ) ص ۳۵-۳۶

۲ اردو میں ترقی پسند تحریک، ص ۱۲۹

داخل ہو گئی ہے۔ ”بول اری اودھرتی بول“ ان کی ایک ایسی ہی نظم ہے جس میں شاعری کم اور نعرہ بازی زیادہ ہے۔

مجاز نے غزلیں بھی کہی ہیں لیکن ان کی اصل شناخت ان کی نظموں سے قائم ہے۔ مجاز کے یہاں اظہار و بیان کا کوئی نیا فارم دیکھنے کو نہیں ملتا۔ بلکہ انھوں نے پابند نظموں کو ہی وسیلہ اظہار بنایا ہے۔

مخدوم محی الدین (۱۹۶۹ء - ۱۹۰۸ء) نے اپنی شاعری کا آغاز مجاز ہی کی طرح رومانی اور عشقیہ نظموں سے کی تھی۔ ان کی نظموں میں جوانی کی امنگیں اور احساس کی نرم آنچ موجود ہے۔ ”طور“، ”یاد ہے“، ”جوانی“، ”لمحہ رخصت“ اور ”انتظار“ اس قبیل کی خوبصورت نظمیں ہیں جن میں داخلی کیفیات کی پیش کش موجود ہے۔

مخدوم کو اشتراکی نظام حیات سے گہری عقیدت تھی۔ مارکسی نقطہ نظر سے انھوں نے زندگی معاشرہ، سماج اور سیاست کا مطالعہ کیا۔ طبقاتی کشمکش کا انہیں شدت سے احساس تھا۔ مزدوروں، محنت کشوں اور کسانوں کے تئیں وہ نہایت پر خلوص تھے۔ سامراجی نظام کے سامنے سینہ سپر ہونے والوں میں مخدوم کو بھی نمایاں مقام حاصل ہے۔ ملکی اور بین الاقوامی سیاست سے ان کی دلچسپی ان کی شاعری میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ مخدوم نے جہاں عشقیہ کیفیات کے لیے نظمیں لکھیں وہیں انہوں نے ایسی انقلابی نظمیں بھی لکھیں جن میں جدوجہد آزادی کی شدت نمایاں ہے۔ لیکن ان کی احتجاجانہ نظموں میں بلند بانگی، نری گھن گرج اور نعرہ بازی نہیں ملتی۔ البتہ کبھی کبھی ایسے موضوعات کے بیان کے دوران ان کا لب و لہجہ تھوڑا سخت ضرور ہو جاتا ہے۔

ان کی نظموں میں کوئی فلسفیانہ اور فکری پیچیدگی نہیں۔ اس لیے ان کی اس قسم کی نظموں میں تہہ داری کو تلاش کرنا بے سود ہے۔ لیکن وہ جس تجربے کو پیش کرتے ہیں اسے بخوبی تکمیل کے مرحلے تک لے جاتے ہیں۔ اثر انگیزی ان کی نظموں کی نمایاں خوبی ہے۔ اور یہ خوبی ان کی انقلابی اور رومانی دونوں نظموں میں پائی جاتی ہے۔ ”حویلی“ اور ”مشرق“ ان کی ایسی نظمیں ہیں جن میں ہندوستانی معاشرے اور اس معاشرے میں زندگی بسر کرنے والے افراد کی گھٹن

آميز زندگی اور اس کی کر بنا کیوں کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ نظمیں ان کی سماجی حقیقت نگاری کی اچھی مثالیں ہیں۔ لیکن ان نظموں کا لہجہ سبک رو کے بجائے کرخت ہے۔ جس سے بیزاری کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن انھوں نے بعض ایسی انقلابی نظمیں بھی لکھی ہیں جو فکری و فنی اعتبار سے کامیاب ہیں۔ ”انقلاب“ اور ”اندھیرا“ ایسی ہی نظمیں ہیں۔ ”اندھیرا“ میں علامتوں کے استعمال سے حسن پیدا ہو گیا ہے۔ جب کہ ”انقلاب“ کا نرم لہجہ پوری نظم پر غالب ہے۔ جس کی وجہ سے یہ نظم ایک خاص فضا کی حامل ہو گئی ہے۔ جسے خالص شاعرانہ فضا کہہ سکتے ہیں۔

مثال کے لیے اس نظم کا ایک بند پیش کیا جا رہا ہے:

اے جان نغمہ جہاں سو گوار کب سے ہے
ترے لیے یہ زمیں بے قرار کب سے ہے
ہجوم شوق سرِ راہ گزار کب سے ہے
گزر بھی جا کہ ترا انتظار کب سے ہے

(”انقلاب“)

مخدوم نے ایسی نظمیں بھی لکھی ہیں جن میں فکر و خیال کے ساتھ ساتھ فنی بلندی بھی موجود ہے۔ ”چاند تاروں کا بن“، ”چارہ گر“، ”سجدہ“، ”بھاگ متی“ ان کی اس قبیل کی شاہکار نظمیں ہیں۔ ”چارہ گر“ عشق کی حزن آفریں کیفیات کی مظہر ہے۔ اس میں عشق میں سماجی رکاوٹوں سے پیدا ہونے والی صورت حال کا اظہار نمایاں ہے۔ ایسا اظہار جس میں نغمگی کے ساتھ ساتھ درد کی لے بھی موجود ہے۔

ایک چنبلی کے منڈوے تلے

مے کدے سے ذرا دور اس موڑ پر

دو بدن

پیار کی آگ میں جل گئے

پیار۔ حرف وفا

پیار ان کی چتا

دو بدن

اوس میں بھگتے، چاندنی میں نہاتے ہوئے
جیسے دو تازہ رو، تازہ دم پھول پچھلے پہر

(چارہ گر)

”سجدہ“ بھی ایک خالص عشقیہ نظم ہے۔ جس میں معشوق کے خدو خال کی مصوری کی گئی ہے۔ ”چاند تاروں کا بن“ سماجی زندگی کی محرومیوں اور تلخیوں کو پیش کرتی ہے۔ اس میں انقلاب کا عنصر بھی نمایاں ہے۔ مخدوم کی اس نوع کی نظموں میں موسیقی اور نغمگی موجود ہے۔ خوبصورت تشبیہات و استعارات اور علامتوں کا استعمال نمایاں ہے جس سے نظم میں اثر آفرینی پیدا ہو گئی ہے۔ انھوں نے غزلیں بھی لکھی ہیں جن میں حسن و عشق کے مضامین بیان کیے گئے ہیں لیکن ان کا اصل کارنامہ ان کی نظمیں ہیں۔ انھوں نے ہیت کے نہ صرف یہ کہ تجربے کیے اور آزاد نظمیں لکھیں بلکہ آزاد نظم کو فنی لوازم کے ساتھ نقطہ کمال تک پہنچایا۔ ترقی پسند شاعروں میں مخدوم پہلے شاعر ہیں جنھوں نے پہلی بار آزاد نظم کا تجربہ کیا۔ اور یہ تجربہ ان کی نظم ”اندھیرا“ میں نمایاں ہوا۔ مخدوم کی شاعری کے بارے میں ڈاکٹر وحید اختر اپنے مضمون ”اردو نظم“ میں لکھتے ہیں:

”مسلمہ ترقی پسند شاعروں میں مخدوم پہلے شاعر ہیں جنھوں نے سب سے پہلے آزاد نظم ”اندھیرا“ لکھی۔ اس طرح یہ تعصب کہ آزاد نظم ایک زوال آمادہ ادبی تجربے کی علامت ہے، دور ہوا۔ مخدوم کی یہ نظمیں آج بھی اردو کی بہترین نظموں میں شمار کی جاسکتی ہیں۔“^۱

”سرخ سویرا“ میں اس نوع کی متعدد نظمیں موجود ہیں جن کے متعلق داؤد اشرف اس

طرح اظہار خیال کرتے ہیں:

”سرخ سویرا“ کی ابتدائی نظموں میں مخدوم کے عنفوانِ شباب کے جذبات اور محسوسات کی جھلک نمایاں طور پر ملتی ہے اس مجموعے کی پہلی نظم رومانی ہے جس میں شاعر نے اپنی داستان ماضی یا محبت کی معصوم یاد کو شعر کا قالب پہنچایا

ہے۔ اس نظم کے طرز بیان میں بڑی تازگی اور جدت ہے۔^۱ فیض احمد فیض کو ترقی پسند شاعروں میں نمایاں مقام حاصل ہے۔ ان کی شاعری روایتی اور جدید شعری تصورات کا خوبصورت سنگم ہے۔ انھوں نے روایتی شاعری کی پتوں سے انحراف تو کیا ہے لیکن اس کی پاسداری کی مثالیں بھی ان کے یہاں ملتی ہیں۔ ان کی شاعری میں ترقی پسندی کے موضوعات مثلاً انقلاب اور احتجاج وغیرہ کا اظہار تو ملتا ہے لیکن ان کے اس اظہار میں گھن گرج، شور شرابا، بلند آہنگی اور نعرہ بازی نہیں پائی جاتی۔ ترقی پسند شاعر ہوتے ہوئے بھی ان کی شاعری کا بنیادی موضوع حسن و عشق کا لطیف جذبہ ہے اور یہ جذبہ ان کی انقلابی نظموں میں بھی موجود ہے۔ ”نقش فریادی“ ان کا پہلا مجموعہ کلام ہے۔ جس کی بیشتر نظمیں اور غزلیں داخلی تجربات و سچے احساسات کی آئینہ دار ہے۔ ان کی ابتدائی نظموں اور غزلوں میں نہ تو ان کا تصور انقلاب واضح نظر آتا ہے اور نہ ہی کسی بلند فکر کے نشانات ملتے ہیں۔ ان نظموں کے متعلق فیض اس کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

”ان نظموں میں جن کیفیات کی ترجمانی کی گئی ہے وہ اپنی سطحیت کے باوجود عالمگیر ہے۔ ایک خاص عمر میں کوئی یہی محسوس کرتا ہے اور اس انداز سے یہ سوچتا ہے۔ لیکن عام طور سے ان تجربات کا خلوص تمام عمر قائم نہیں رہتا۔ کچھ عرصے بعد انسان اپنی ذات کو مرکز دو عالم سمجھنا چھوڑ دیتا ہے۔ اور اسے عالمگیر ظلم اور بے انصافی کے پیش نظر اپنی ذرا سی نا کامیاں بے حقیقت دکھائی دینے لگتی ہیں۔“^۲

فیض کے مذکور اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی ابتدائی شاعری میں ”ذات“ کو خاص اہمیت حاصل رہی ہے۔ یعنی وہ ذاتی تجربات و مشاہدات کو شاعری کا موضوع بناتے ہیں۔ نوجوانی کی کیفیات، اس کے مختلف رنگ و روپ، عشقیہ جذبات اور اس کی الجھنوں کو ایک خاص اسلوب کے ساتھ پیش کر دینے کو وہ اپنا فریضہ بخن سمجھتے ہیں۔ لیکن انہیں یہ احساس بھی ہے

۱۔ مخدوم ایک مطالعہ، ص ۶۱

۲۔ کلام فیض، ص ۶

کہ یہی ذات اجتماعیت کا حصہ بن جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی بعد کی نظموں میں غم جاناں کے ساتھ ساتھ غم دوراں کا اظہار ملتا ہے۔ فیض کے یہاں نظموں کی تعداد کم ہے لیکن جو ہیں وہ سراپا انتخاب ہیں۔ ”نقش فریادی“ کی لازوال نظموں میں ”تنہائی“، ”مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ“ تسلیم کی جاتی ہیں۔ یہ نظمیں نہ صرف یہ کہ فیض کی بہترین نظمیں ہیں بلکہ ان کا اردو کی بڑی نظموں میں شمار ہوتا ہے۔ ”تنہائی“ عشق کے نتیجے میں پیدا ہونے والے انتظار اور پھر اس انتظار سے پیدا ہونے والی مایوس کن داخلی صورت حال کا خوبصورت بیان ہے۔

پھر کوئی آیا دل زار نہیں کوئی نہیں

راہ رو ہوگا کہیں اور چلا جائے گا

ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار

لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ

سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزر

اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ

گل کرو شمعیں بڑھا دو مئے و مینا و ایاغ

اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کرلو

اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا ۱

”مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ“ سماجی شعور کی ترجمان ہے۔ جس میں عشق

کی زریں لہریں بھی موجود ہیں۔ ”میرے ندیم“، ”چند روز اور“ بھی ان کی اسی قبیل کی چند قابل

ذکر نظمیں ہیں۔ جن میں خارجی حالات کی خرابیوں کو اشتراکی نقطہ نظر سے بیان کیا گیا۔ وہ

زندگی کی محرومیوں اور تنگی سے پریشان تو نظر آتے ہیں لیکن امید کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے

ہیں۔ یہی وہ عزم ہے جو فیض کی انقلابی شاعری میں ہر جگہ موجود ہے۔ فیض کی نظموں میں زندگی

اور موت کے متعلق تصورات تو ملتے ہیں لیکن ان میں فکری اور فلسفیانہ گہرائی نہیں ملتی۔ وہ زندگی کو

جس طرح دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں اسے سطح پر لا کر بیان کرتے ہیں۔ ان کی نظموں میں امید و

یقین جیسی انسانی قدریں موجود ہیں۔ ”زنداں کی شام“، ”یاد“، ”ملاقات“ اور ”صبح آزادی“ ان کی چند ایسی ہی نظمیں ہیں جن میں امید و یقین کی کیفیت کا اظہار نمایاں ہے۔

فیض کی غزلیں بھی خصوصی اہمیت کی حامل ہیں۔ ان کی غزلوں میں بھی داخل و خارج کا خوبصورت امتزاج دیکھنے کو ملتا ہے۔ لیکن ان کی بیشتر غزلیں حسن و عشق کے موضوعات کی آئینہ دار ہیں۔ لہذا ان کی غزلوں سے جمالیاتی حیات اور تغزل کو منہا نہیں کیا جاسکتا۔ فیض اپنے معاصر شاعروں میں منفرد نظر آتے ہیں۔ وہ شاعری کو مقصدیت سے الگ کرنے کے حق میں نہیں لیکن فن کے تقاضوں کو بھی بخوبی پورا کرتے ہیں۔ ان کے فن کی کئی جہتیں ہیں۔ وہ ترنم، سبک اور شیریں الفاظ کا استعمال کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں نغمگی پائی جاتی ہے۔ فیض کی دوسری خوبی پیکر تراشی ہے۔ وہ اپنے تجربوں کے بیان میں ایسے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں جن سے اس کی ایک جیتی جاگتی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔ فیض نے بہت سے کامیاب تجربے کیے ہیں۔ جن میں نظم معریٰ اور آزاد نظم کو خاص دخل ہے۔ ”تنہائی“ معریٰ نظم کی عمدہ مثال ہے۔ جب کہ ”منظر“ آزاد نظم کا بہترین نمونہ ہے۔ جدید نظم کی ترقی میں فیض کا کارنامہ قابل ستائش ہے۔

مذکورہ ترقی پسند شاعروں کے علاوہ مجروح سلطان پوری، جاں نثار اختر، کیفی اعظمی، ساحر لدھیانوی، معین احسن جذبی، احمد ندیم قاسمی، غلام ربانی تاباں وغیرہ کے نام بھی خصوصی اہمیت رکھتے ہیں جنہوں نے اردو شاعری میں نئے موضوعات کو پیش کیا اور فن کی نئی سمت متعین کی۔

مجروح خالص غزل کے شاعر ہیں۔ انہوں نے اس زمانے میں غزل کو اپنا ذریعہ اظہار بنایا جب غزل کے متعلق یہ خیال عام تھا کہ غزل میں خارجی مسائل کی پیش کش ممکن نہیں۔ پرانی تشبیہات و استعارات میں اتنی قوت نہیں کہ وہ انقلابی حسیت کو بیان کر سکے۔ لیکن مجروح نے اس قسم کے خیال کو غلط ثابت کر دکھایا۔ انہوں نے غزل کے توسط سے سیاسی حالات اور عصری مسائل کو رمز و کنائے میں اس خوبصورتی سے پیش کیا کہ وہ غزلیں فکر و خیال کی تازگی اور فن کی معراج بن گئیں۔ مجروح عام ترقی پسند شاعروں کی طرح شاعری کو تبلیغ کا ذریعہ تسلیم نہیں کرتے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے ہر اس عصری حسیت کو اشاروں و کنایوں میں حسن سلوک اور

خلوص کے ساتھ غزل کے پیرایے میں بیان کیا ہے جسے ترقی پسند اپنا طرہ امتیاز سمجھتے تھے۔ مجروح کی کلاسیکی روایت کے حامی ہیں اس لیے ان کی شاعری میں نغمگی اور مرقع کاری ہر جگہ نمایاں ہے۔ خوبصورت تشبیہات و استعارات اور تراکیب نے ان کی غزلوں میں ایک انوکھی شان پیدا کر دی ہے۔ وہ شاعری کے جمالیاتی پہلو پر خاص زور دیتے ہیں۔ ان کی شاعری میں انسان کی عظمت کا بیان بھی موجود ہے اور محنت کشوں اور مزدوروں کی حمایت بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ ان کی شاعری میں جہاں ترقی پسندانہ حقائق کی پیش کش کی گئی ہے وہاں ان کی زبان پر شکوہ اور بلند آہنگ ہو گئی ہے اور جہاں انھوں نے عشقیہ کیفیت کو بیان کیا ہے وہاں ان کا لہجہ مدہم اور دھیمہ ہو گیا ہے۔

جب ہوا عرفاں تو غم آرام جاں بنتا گیا سوزِ جاناں دل میں سوزِ دیگر اں بنتا گیا
میں اکیلا ہی چلا تھا جانب منزل مگر لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

.....

پھر اٹھ کے گرم کریں کاروبار زلف و جنوں پھر اپنے ساتھ اسے بھی اسیر دام کریں
مری نگاہ میں ہے ارض ماسکو مجروح وہ سرزمین کہ ستارے جسے سلام کریں
بلاشبہ ترقی پسند غزل گویوں میں مجروح کا مقام بلند ہے۔ انھوں نے تراکیب کی سطح پر تو کئی تجربے کیے ہیں لیکن انھوں نے ہیئت کے کسی نئے تجربے سے خود کو باز رکھا۔

جاں نثار اختر کی شاعری کا آغاز رومانی نظموں سے ہوا۔ جن میں جوانی کی کیفیات کا اظہار موجود ہے۔ ”تصور“ اور ”مراجعت“ جیسی نظمیں عشقیہ جذبات کی ترجمانی کرتی ہیں۔ لیکن ان میں اظہار و بیان کی کشش نہیں جو دل کو اپنی گرفت میں لیتی ہے۔ جاں نثار اختر کے یہاں ”خاموش“، ”خاک دل“ اور ”۳۵ دسمبر ۵۲ء“ جیسی بلند پایہ عشقیہ نظمیں بھی موجود ہیں۔ جن میں ان کی اپنی محبوبہ اور شریک حیات صفیہ سے گہری محبت کا وفوری اظہار موجود ہے۔ ان نظموں کی جذبات نگاری، پیکر تراشی اور تاثیر اپنی مثالیں آپ ہیں۔ ان نظموں میں ہندوستانی گیت کا پس منظر، تہذیب اور نغمگی نمایاں ہے۔ ان کی نظموں میں اشتراکی حقیقت پسندی کے

رجان بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ان کی نظم ”زندگی“ اس کی عمدہ مثال ہے۔ لیکن فن کے منصب کو نہیں پہنچتی ہے۔ غزل کے مقابلے میں ان کی نظمیں فنی تقاضوں کو پورا نہیں کرتیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ ان کی نظموں پر غزل کا رنگ و آہنگ غالب ہے۔ جاں نثار اختر کی غزلوں میں موجود نفسیاتی نظام کی طرف اشارہ کرتے ہوئے شمس الرحمن فاروقی اپنے مضمون ”جاں نثار اختر اور نیا استعارہ“ میں لکھتے ہیں:

”نئی غزلوں کے جاں نثار اختر اور گھر آنگن کے جاں نثار اختر کو اس خیال سے ایک نہ سمجھنا چاہیے کہ دونوں روایتی جذبے کی جگہ خیالی جذبے کا اظہار ہے۔ ”گھر آنگن“ کی شاعری اپنی تمام سادگی اور معصومت اور بالغ گھریلو پن کے باوجود محدود اور اکہری شاعری ہے۔ اس میں مقامی استعارے کے سوا کوئی وسیع استعارہ یا زندگی کا کوئی پیچیدہ تجربہ نہیں۔ اس کے برخلاف غزلوں میں مقامی استعارہ بہت کم ہے اس کی جگہ وسیع تر استعارہ تلاش کرنے کی ایک مسلسل کوشش ہے۔ وسیع تر استعارے کی ایک شکل یہ ہے کہ وہ پورے شعر پر محیط ہوتا ہے۔ یعنی پورا شعر استعارہ بن جاتا ہے۔“^۱

کیفی اعظمی کا شمار ترقی پسند شاعروں میں ہے۔ انھوں نے ترقی پسند تحریک کے منشور اور اشتراکی خیالات کو اپنی شاعری کے ذریعے پیش کیا۔ وہ ہنگامی شاعری کے بڑے حامیوں میں سے ہیں۔ سیاست اور سیاسی صورت حال ان کی نظموں کے خاص موضوعات ہیں۔ ہنگامی یا وقتی شاعری کا دائرہ اثر محدود ہوتا ہے۔ اس لیے ان کی شاعری ایک مخصوص دائرہ میں قید نظر آتی ہے۔ حالانکہ وہ شاعری کے فنی نظام کے قائل ہیں لیکن ان کی اکثر و بیشتر سیاسی نظمیں اس فنی نظام سے دور دکھائی دیتی ہیں۔ ”آزادی“، ”یلغار“ اور ”فتح برلن“ ان کی چند مشہور سیاسی نظمیں ہیں۔ ان نظموں میں خطابہ اور بیانیہ انداز نمایاں ہے اور یہ نظمیں شعریت، حسن اظہار اور داخلی احساسات سے پوری طرح مبرا ہیں۔ ان کے یہاں ہیت کے کسی تجربے کی کوئی مثال نہیں ملتی۔ ساحر لدھیانوی کی شاعری کا آغاز بھی فیض کی طرح رومانی نظموں سے ہوا۔ لیکن جلد

ہی حقیقت پسند اور اشتراکی خیالات کے حامی بن گئے اور ”طلوع اشتراکیت“، ”احساس کامراں“ اور ”بلاوا“ جیسی نظمیں لکھیں جن میں اشتراکی خیال کو پیش کیا گیا ہے۔ ان کی اس نوع کی تمام نظموں میں فکر و خیال کی گہرائی نہیں ہے۔ سپاٹ بیانیہ نظم کے حسن کو مجروح کرتا ہے۔ ساحر نے ایسی نظمیں بھی لکھی ہیں جن میں احساس کی تازگی موجود ہے۔ اور جن میں فنی وسائل کا بھی سہارا لیا گیا ہے۔ ”تاج محل“ ان کی ایسی ہی خوبصورت نظم ہے۔ حالانکہ اس نظم پر بھی اشتراکی اثرات نمایاں ہیں لیکن اس میں جذبے کی آنچ بھی موجود ہے۔ جس کی وجہ سے نظم میں سوز و گداز کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ ساحر نے اپنے اظہار کے لیے اردو کی قدیم ہیئت کو ہی اپنایا ہے۔

معین احسن جذباتی ترقی پسند شاعروں میں کم گو شاعر سے معروف ہیں۔ انھوں نے نظم کے ساتھ غزلیں بھی کہی ہیں۔ ان کی غزلیں روایت کی آئینہ دار ہیں جب کہ نظموں میں انھوں نے معاصریت کو موضوع بنایا ہے۔ ان کی ابتدائی نظموں پر اقبال اور جوش کارنگ غالب نظر آتا ہے۔ ”موت“ ان کی شاہکار نظم ہے جو فکر و فن کی عمدہ مثال ہے۔ ”طوائف“ بھی ان کی ایک کامیاب نظم ہے۔ یہ نظم مختصر ہوتے ہوئے بھی پُر اثر ہے۔ طوائف کی احساس محرومی کو نہایت فن کارانہ چابک دستی سے پیش کیا گیا ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے اپنی شاعری کا آغاز عشقیہ اور رومانی نظموں سے کیا۔ ان نظموں میں احساسات کا وفور اور دلکشی موجود ہے۔ ”جدائی کی پہلی رات“، ”کون آیا“، ”کون“، ”ان دیکھا“ ان کی چند قابل ذکر نظمیں ہیں جو ان کے رومانی جذبات کی ترجمانی کرتی ہیں۔ بعد میں وہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہو گئے۔ اشتراکی فکر کی نمائندگی کرنے والی نظموں میں ”راستے کا موڑ“ اور ”کروٹیں“ خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ احمد ندیم قاسمی ترقی پسند شاعر ضرور تھے لیکن انھوں نے اس تحریک کی اندھی تقلید نہیں کی۔ اس لیے ان کے یہاں مقصد پر فن غالب نظر آتا ہے۔ جس سے ان کی انفرادیت نمایاں ہوتی ہے۔ ان کے یہاں بھی ہیئت کے تجربے کی مثال نہیں ملتی۔

غلام ربانی تاباں کا نام بھی ترقی پسند شاعروں کی فہرست میں درج ہے۔ ان کی شاعری میں بھی عام طور پر وہی مسائل موجود ہیں جو بیش تر ترقی پسند شاعروں کے یہاں ملتے ہیں۔ ملکی

اور غیر ملکی سیاسی مسائل سے ان کو خاص لگاؤ ہے۔ جس کا اظہار وہ اپنی نظموں میں کرتے ہیں۔ غریب مزدوروں کی حمایت اور عوام کی جدوجہد آزادی پر ان کے یہاں کئی نظمیں ملتی ہیں۔ ان کی نظموں میں فکر و خیال کی سنجیدگی اور پیچیدگی نہیں۔ انھوں نے چند عشقیہ اور رومانی نظمیں بھی لکھی ہیں۔ ”پھول“، ”ایک رومان“، ”باد“، ”تعمیر“ اس قبیل کی مختصر نظمیں ہیں۔ ان کی سیاسی نظموں میں ”ایران“، ”مصر“، ”ایشیا“ وغیرہ کا ذکر آتا ہے۔ وہ راست بیان پر زور دیتے ہیں۔ اس لیے عام طور پر ان کی نظمیں فنی طعرات سے عاری ہوتی ہیں۔ ان کے یہاں ایسی نظمیں بھی موجود ہیں جو فکر و خیال اور فن دونوں کے لحاظ سے اہم ہیں۔ ”پڑوسن“ ان کی ایک ایسی ہی نظم ہے جو ہیت اور تکنیک کے تجربے کی خوبصورت مثال ہے۔ اس نظم کا موضوع بنگال کی خشک سالی ہے۔ ”زیر بم“ میں داخلی کیفیات کو پورے فنی وسائل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ بلاشبہ یہ ان کی ایک موثر نظم ہے۔ تاباں نے انگریزی نظموں سے متاثر ہو کر بھی کئی نظمیں لکھی ہیں۔ ان کی نظم ”پھاڑی گیت“ پر ورڈس ور تھ کی ”معرکہ الآر انظم“ سولیٹری ریپر“ کا گمان گزرتا ہے۔

مذکورہ شاعروں کی شاعری کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان کے یہاں موضوعات کا نیا پن اور ہیت اور تکنیک کے تجربے ملتے ہیں۔ چونکہ ترقی پسند ہونے کے ناطے ان کے موضوعات ایک خاص فکری نقطہ نظر سے بیان کرنے کا رویہ نمایاں ہے۔ لیکن اس حقیقت سے انکار کی کوئی گنجائش نہیں کہ پہلے پہل انہیں شاعروں نے ہیت اور تکنیک کے نئے تجربے کرنے کی جرات کی اور آزاد نظم اور نظم معری جیسی مغربی بیٹوں کو اپنے موضوع کے اظہار کے لیے مناسب اور موزوں سمجھا۔ ان شاعروں کے حلقہ کو حلقہ ارباب ذوق کے نام سے جانا جاتا ہے جو اپنے آپ میں ایک ادبی تحریک تھی۔ حلقہ ارباب ذوق کا قیام ۲۹ اپریل ۱۹۳۹ء کو نصیر احمد جامی کے ہاتھوں لاہور میں عمل میں آیا۔ شروع میں یہ تنظیم افسانے تک محدود تھی لیکن اس میں انقلابی تبدیلی اس وقت رونما ہوئی جب قیوم نظر اور یوسف ظفر اس حلقے میں شامل ہوئے۔ حلقہ ارباب ذوق کا تصور بغیر میراجی کے نامکمل معلوم ہوتا ہے۔ کیوں کہ میراجی کے شامل ہونے کے بعد ہی حلقے کے ادبی میلانات و رجحانات واضح طور پر سامنے آئے۔ حلقے کا قیام ترقی پسند تحریک کے تقریباً دو سال کے بعد عمل میں آیا۔ اس لیے اسے ترقی پسند تحریک کی معاصر تحریک

کہا جاسکتا ہے۔

بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہے کہ ترقی پسند شاعروں میں سے ہی نوجوان شاعروں کے ایک گروہ نے ترقی پسندی کی خارجیت پسندی سے ادب کر ”حلقہٴ ارباب ذوق“ کی داغ بیل ڈالی اور اپنے ادبی اور شعری سروکار کو ”جدید“ کے نام سے موسوم کیا۔ اس کے بنیادی مقاصد میں اظہار و بیان کی پرانی ہیئتوں کو رد کرنا اور ہیتی تجربوں کو فروغ دینا تھا۔ جدید اردو شاعری کو عصری ہیئت کا ترجمان بنانا بھی اس کے مقصد میں شامل تھا۔ حالانکہ ترقی پسندوں نے بھی یہی موقف اپنایا تھا۔ لیکن ان کے یہاں اشتراک کی نظریے کی سنجی موجود تھی، اور خارجیت پر اتنا زور دیا گیا تھا کہ انسانی ذات معدوم ہو کر رہ گئی تھی۔ حلقے کے شاعروں نے ترقی پسندی کی فکری غلامی کو قبول کرنے سے انکار کیا۔ شاعری میں داخلیت پر بے پناہ زور دیا گیا۔ حلقے کے بیش تر شاعروں نے انفرادی اور داخلی تجربوں کو اپنی نظموں میں بیان کیا۔ حلقے کے شاعر وادیب اس اعتبار سے بھی ترقی پسند شاعر وادیب سے مختلف ہو گئے کہ انھوں نے اپنے تجربوں کے بیان میں راست بیانیہ کی جگہ بالواسطہ طرز اظہار کو اپنایا۔ ان کے یہاں تشبیہ سے زیادہ استعارے اور علامت کو اہمیت حاصل تھی۔ انھوں نے غزل کی ہیئت قبول کرنے سے اس لیے انکار کیا کہ اس میں معاصر زندگی کے مسائل کو پیش کرنے کی اب صلاحیت باقی نہیں لیکن حلقے کے بعض شاعر مثلاً مختار صدیقی اور میراجی وغیرہ نے غزلیں بھی لکھیں لیکن ان کا بنیادی رجحان نظم کا تھا۔ ان کے یہاں مقصدی اور افادی شاعری کی کوئی گنجائش نہیں تھی۔ ”حلقہٴ ارباب ذوق“ کے متعلق عقیل احمد صدیقی رقم طراز ہیں:

”حلقہٴ ارباب ذوق“ نے ترقی پسندوں کی طرح موضوع کو مقصد کی زنجیر نہیں پہنائی لیکن عملی طور پر انھوں نے بھی خود کو چند موضوعات تک محدود رکھا۔ دراصل حلقے والے بھی ترقی پسندوں کی طرح روایتی سماج کے مخالف تھے، اور ایک نیا سماج نئی قدروں کے ساتھ چاہتے تھے۔ وہ نئی قدر حلقے والوں کے نزدیک ”انفرادی آزادی“ کی قدر تھی جس کی تشکیل میں فرائڈ کی نفسیاتی توضیح و تعبیر نے حصہ لیا تھا۔“^۱

جدید اردو نظم کو جن شاعروں نے فکری گہرائی، فنی توانائی اور ہمتی تنوعات کے ساتھ مغربی نظموں کے مد مقابل کھڑا کرنے کا عملی قدم اٹھایا ان میں ن۔م۔راشد اور میراجی کا نام قابل احترام ہے۔ ان شاعروں نے اپنی کشادہ ذہنی اور عمیق مطالعے سے جدید نظم کو نہ صرف یہ کہ نئی سمت عطا کی بلکہ اسے نقطہ کمال تک بھی پہنچایا۔ ان شاعروں سے متاثر ہو کر مختار صدیقی، ڈاکٹر تاثیر، اختر الایمان، مجید امجد، یوسف ظفر اور قیوم نظر نے ایسی نظمیں کہیں جن میں فکر کی وسعت و رفعت کے ساتھ ہیئت کا تنوع اور اسلوب کی جدت بھی نمایاں ہے۔

جدید اردو نظم کو موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے مرتبہ کمال تک پہنچانے میں راشد کا نام نمایاں اور خاص اہمیت کا حامل ہے۔ یہ بات تو مسلم الثبوت ہے کہ جدید نظم کا جو سفر آزاد اور حالی سے شروع ہوتا ہے وہ اقبال، جوش اور اختر شیرانی تک بتدریج ارتقا کے عمل سے گزرا۔ لیکن راشد کی نظموں میں موضوع، ہیئت، تکنیک اور اسلوب کی سطح پر جو تبدیلیاں رونما ہوئیں انہیں اچانک ہی کہا جاسکتا ہے۔ اس اعتبار سے راشد کی نظمیں جدید نظم نگاری میں انقلاب آفریں ثابت ہوتی ہیں۔ راشد کے ذہنی ارتقا میں مغرب و مشرق کی عظیم شعری روایت، فکر و فلسفے اور تاریخی شعور نے اہم کردار ادا کیا۔ ان کی نظموں کے مطالعے سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ ان کے پیش نظر یورپ کی اعلیٰ جدید نظمیں بطور نمونے کے رہی ہیں۔ راشد نے جس نوع کی نظمیں تخلیق کی ہیں ان کی مثالیں اردو نظم کی تاریخ میں ان سے پہلے نہیں ملتی۔ اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ انہیں کے دم سے اردو نظم کا ایک نیا معیار قائم ہو سکا۔

راشد نے نہ صرف یہ کہ انگریزی ادب کا مطالعہ کیا بلکہ وہ اس کی روح سے بھی واقف تھے۔ جس کے گہرے اثرات ان کے ذہن و دل پر مرتب ہوئے۔ راشد اپنے تجربات و مشاہدات کے اظہار کے لیے اردو کی پرانی پتوں کو نا کافی سمجھتے تھے۔ انہیں ایک ایسی نئی ہیئت کی تلاش تھی جس کے ذریعے وہ اپنے تجربات و مشاہدات کو پوری آزادی کے ساتھ بیان کر سکیں۔ لہذا انہوں نے آزاد نظم کو اپنی شاعری اور اپنی شخصیت کے اظہار کا موثر ذریعہ بنایا۔ وہ تجربہ پسند شاعر ضرور تھے لیکن کسی بھی تجربے کی اندھی تقلید انہیں پسند نہ تھی۔ وہ اپنے ایک مضمون ”ہیئت کی تلاش“ میں لکھتے ہیں:

”یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ہر جدید شاعر کے خیالات لازمی طور پر اپنے لیے موزوں لباس کے ساتھ برآمد ہوتے ہیں۔ کیوں کہ شعر میں بعض دفعہ انفرادیت کی طرف زیادہ توجہ بھی بے جان الفاظ اور تراکیب کی افراط کی صورت میں ظاہر ہونے لگتی ہے جس سے اسلوب بیان ضرورت سے زیادہ نجی اور غیر متحرک ہو کر رہ جاتا ہے۔ ہر ندرت اس قابل نہیں کہ اسے آنکھ بند کر کے قبول کر لیا جائے۔ جب تک ندرت کے ساتھ جدت شامل نہ ہو وہ محض ٹیکنک کی بے جان نمائش بن کر رہ جاتی ہے۔“ ۱

راشد کی شاعری کے مطالعے سے یہ بات بھی صاف ہو جاتی ہے کہ ان کے یہاں جدید اور قدیم کا امتزاج ملتا ہے۔ مطلب یہ کہ وہ ادب کی مثبت قدروں کو رد نہیں کرتے بلکہ اس کا احترام کرتے ہیں۔ اس لیے اکثر ان کی نظموں میں روایت اور تجربے میں ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ وہ آزاد نظم کی ہیئت کو ذریعہ اظہار تسلیم کرتے ہیں۔ کیوں کہ اس میں تسلسل، خیال، جامعیت اور وحدت پائی جاتی ہے۔ راشد کی کسی بھی آزاد نظم کا مطالعہ کیا جائے اس میں یہ چیزیں موجود ملتی ہیں۔

”ماورا“ (۱۹۴۲ء) ن۔ م۔ راشد کا پہلا شعری مجموعہ ہے۔ اس مجموعے کی ایک تاریخی حیثیت بھی ہے کہ یہ ”آزاد نظم“ کا پہلا مجموعہ تھا جو باقاعدہ اشاعت کے مرحلے سے گزر کر منظر عام پر آیا تھا۔ اس میں چند پابند نظمیں بھی موجود ہیں۔ ”ماورا“ کی ابتدائی نظموں پر رومانی اثرات نمایاں ہیں۔ مطلب یہ کہ انہیں عشقیہ نظمیں کہا جاسکتا ہے۔ ظاہر ہے ایسی نظموں میں فکر و خیال یا فلسفے کی گہرائی کو تلاش کرنا بے سود ہے۔ اسلوب کے اعتبار سے یہ نظمیں کچھ خاص اہمیت کی حامل نہیں۔ مجموعی طور پر انہیں اوسط درجے کی نظمیں کہا جاسکتا ہے۔ ”مری محبت جواں رہے گی“، ”ایک دن لارنس باغ میں“، ”رخصت“، ”انسان“ اور ”میں اسے واقفِ الفت نہ کروں“ ماورا کی مشہور نظمیں ہیں جو عشقیہ اور رومانی جذبات و احساسات کی ترجمانی کرتی ہیں۔ ان میں کسی پیچیدہ داخلی احساس کی پیش کش موجود نہیں۔ لیکن اظہار و بیان میں قرینہ موجود ہے۔

وقت کے ساتھ ساتھ راشد کی فکری کائنات میں بھی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ شعور کی بالیدگی انہیں زندگی کی تلخ حقیقتوں سے روشناس کراتی ہے۔ جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ شاعر رومانیت کے سائے میں پناہ لیتا ہے۔ یعنی حقیقت سے فرار کا رویہ اس دور کی نظموں میں شدت کے ساتھ نمایاں ہے۔ ”ہونٹوں کا لمس“، ”رفعت“، ”ستارے“ اور ”وادی پنہاں“ اس قبیل کی نمائندہ نظمیں ہیں۔ یہ نظمیں فکر و فن کے امتزاج کی عمدہ مثالیں ہیں۔ ”ہونٹوں کا لمس“ میں معشوق کے نرم و نازک اور اس کے رس بھرے ہونٹوں پر بوسے کی لطیف لذت کا اظہار کیا گیا ہے۔ مثال کے لیے نظم کا یہ بند ملاحظہ کیجیے:

تیرے رنگیں رس بھرے ہونٹوں کا لمس
اور پھر ”لمس طویل“

جس سے ایسی زندگی کے دن مجھے آتے ہیں یاد
میں نے جواب تک بسر کی ہی نہیں
اور ایک ایسا مقام

آشنا جس کے نظاروں سے نہیں میری نگاہ
تیرے اک لمس جنوں انگیز سے
کیسے کھل جاتی ہے کرنوں کے لیے اک شاہراہ

(”ہونٹوں کا لمس“)

”رفعت“ میں نغمہ و نور کی سحر آگیاں کیفیت کو بیان کیا گیا ہے۔ جب کہ مغرب و مشرق سے دور نغمہ و موسیقی کے شہر میں لے جانے کی کیفیت کا اظہار ”وادی پنہاں“ میں نمایاں ہے۔ ”ستارے“ ایک سانیٹ ہے جس میں اپنی زمین پر فردوس گم شدہ کو حاصل کرنے کی تلاش و آرزو کا و فوری اظہار موجود ہے۔

راشد کے یہاں ایسی متعدد لمسی اور جنسی موضوعات پر مبنی نظمیں موجود ہیں جن پر فرائڈ کے نظریہ جنس کے اثرات واضح طور پر نمایاں ہیں۔ ”مکافات“ ان کی ایک ایسی ہی نظم ہے جس میں جنسی گھٹن کو موضوع بنایا گیا ہے۔

راشد کے یہاں ایسی نظمیں بھی موجود ہیں جن میں انگریزی سامراج کے ظلم و جبر اور گہری سیاسی بصیرت کا اظہار ملتا ہے۔ ایران کے قیام کے دوران راشد نے انگریزی سامراجیت کے ظلم و تشدد کا کافی گہرائی اور باریکی سے مشاہدہ کیا جس کا اظہار انھوں نے ”ایران میں اجنبی“ کے عنوان سے تیرہ قطعوں یا کینوز (Cantos) میں پیش کیا۔ ان کینوز کے متعلق وہ لکھتے ہیں:

”ان کینوز میں غیر ملکی اقتدار کے جوئے کے نیچے دیئے ہوئے ایشیا کے مسائل اور دنیا کے اس حصے میں غیر ملکی سیاسی مفادات کی چپقلش کا احاطہ کیا گیا ہے۔“

ان کینوز کے علاوہ راشد نے ”انتقام“، ”پہلی کرن“، ”طلسم ازل“، ”زنجیر“ جیسی خود ملکی نظمیں بھی لکھیں جن میں انگریزی سامراج کی ظلم و بربریت اور تشدد کے خلاف بیزاری اور جذبہ نفرت نمایاں ہے۔

راشد کے یہاں انقلابی نظمیں بھی دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ”زنجیر“ اس کی عمدہ مثال ہے۔ راشد کی شاعری کا اہم دور دوسری جنگ عظیم کے بعد کا ہے۔ جنگ کے نتیجے میں پیدا ہونے والی ذہنی الجھن اور روحانی کرب ان کی نظموں کے اہم موضوعات ہیں۔ جو اس عہد کے انسان کا مقدر بن چکے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اس نوع کی نظموں میں معاصر زندگی مجبوری و محرومی کا احساس شدت کے ساتھ نمایاں ہے جو ”درتچے کے قریب“، ”رقص“، ”خودکشی“، ”سباویراں“، ”خرا بے“، ”کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم“، ”اجنبی عورت“، ”درویش“، ”خلوت میں جلوت“ اس زمرے کی بہترین نظمیں ہیں۔ یہ نظمیں تہہ دار ہیں اور ذہنی، نفسیاتی اور روحانی پیچیدگیوں کو پیش کرتی ہیں۔

راشد کی نظمیں نہ صرف یہ کہ فکر و خیال کے اعتبار سے امتیازی شان کی حامل ہیں بلکہ فن اور اسلوب کے لحاظ سے بھی منفرد حیثیت رکھتی ہیں۔ ان کی اکثر نظمیں موسیقیت اور آہنگ سے معمور نظر آتی ہیں۔ لیکن بعض نظمیں ایسی بھی ہیں جن میں نثریت موجود ہے لیکن انداز بیان کا یہ

سپاٹ پن ان کے نظموں میں کم ہی پایا جاتا ہے۔ وہ استعاروں اور علامتوں کا بکثرت استعمال کرتے ہیں لیکن سلیقے اور قرینے کے ساتھ۔ یہی سبب ہے کہ ان کی نظموں میں ابلاغ و ترسیل کا مسئلہ نہیں پیدا ہوتا۔ ان کی نظمیں تہہ دار ہونے کے باوجود بھی مبہم نہیں ہوتیں۔ وہ اختصار کے ساتھ نظموں میں خیال کی ایک وسیع و عریض کائنات آباد کر دیتے ہیں۔ انہیں بھاری الفاظ و تراکیب کے استعمال کا طریقہ خوب آتا ہے۔ اور کہیں کہیں انھوں نے فارسی الفاظ و تراکیب کا استعمال بھی کیا۔ پیکر تراشی پر بھی انہیں کمال حاصل ہے۔ آزاد نظم کے علاوہ انھوں نے جدید مغربی شعری تکنیک کو بھی خوبصورتی کے ساتھ اپنی نظموں میں برتا ہے۔ ”کینوز“ اس کی عمدہ مثال ہے۔

مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ راشد جدید اردو نظم کے ان بنیاد گزاروں میں ہیں جنھوں نے اردو نظم کو فکر و خیال کی وسعت اور فن کی عظمت عطا کی۔

جدید نظم کی ترقی اور اس کے فروغ میں میراجی کا نام سب سے اہم ہے۔ راشد ہی کی طرح انھوں نے بھی مغربی شعر و ادب کے شاہکار کا بغور مطالعہ کیا تھا جس سے ان کی فکر میں وسعت و رفعت پیدا ہوئی۔ میراجی نے مختلف زبانوں کی شاعری کا انہماک کے ساتھ مطالعہ کیا جن میں انگریزی، روسی، فرانسیسی زبان کی شاعری کو نمایاں مقام حاصل ہے۔ انھوں نے متعلقہ زبان کی نمائندہ نظموں کا اردو میں ترجمہ بھی کیا۔ ان میں جان منسفیلڈ، ڈی۔ ایچ۔ لارنس، ایڈگر ایلن پو، پوشکن اور بودلیر کی نظمیں شامل ہیں۔ ترجمے کے علاوہ انہوں نے ان شعرا کی شاعری پر تنقیدی مضامین بھی لکھے جو ان کی کتاب ”مشرق و مغرب کے نغمے“ میں شامل ہیں۔ میراجی کے یہ ترجمے اس لیے بھی اہم ہیں کہ ان نظموں میں مرکزی خیال اور معنویت کو پوری طرح برقرار رکھا گیا ہے۔

یہ بات بیان کی جا چکی ہے کہ میراجی کا مطالعہ کافی وسیع تھا۔ انھوں نے انگریزی کے توسط سے ہی مغربی شاعری کا مطالعہ کیا۔ یہاں اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ میراجی نے نہ صرف یہ کہ مغربی شاعری کا مطالعہ کیا بلکہ مغرب کی مختلف ادبی تحریکات سے بھی متاثر ہوئے۔ خاص کر فرائڈ کے نظریہ تحلیل نفسی سے بے حد قریب نظر آتے ہیں۔ میراجی جس زمانے

میں شعور کو پہنچے وہ زمانہ سیاسی انتشار اور عدم استحکام کا تھا۔ جدید سائنسی ترقی نے بہت سارے مذہبی تصورات کو غلط ثابت کر دیا تھا۔ تنہائی، کرب، قلبی نا آسودگی، نفسیاتی اور ذہنی پیچیدگیاں، ناامیدی اور مایوسی جدید عہد کے ہر انسان کی تقدیر بن چکی تھی۔ ان مسائل کے اظہار کے لیے میراجی بھی اپنے معاصر شعرا کی طرح نئی ہیئت کی تلاش میں تھے۔ آزاد نظم کی ہیئت میراجی کے نزدیک موزوں، مناسب اور معتبر ٹھہری۔ انہوں نے ذہنی الجھنوں اور داخلی مسائل کے اظہار کے لیے آزاد نظم کی ہیئت کو اپنایا۔ وہ آزاد نظم کے مضمرات اور امکانات سے پوری طرح واقف تھے۔ جسے اس عہد کے جدید شاعری کا ایک موثر ذریعہ تسلیم کیا جانے لگا تھا۔ لیکن آزاد نظم کو نئی شاعری کی شناخت قرار دینا انہیں منظور نہیں تھا۔ وہ شاعری کو شخصیت کا ترجمان اور انفرادی رنگ کا عکاس تسلیم کرتے ہیں۔ میراجی اس بنیاد پر اپنے مضمون ”نئی شاعری کی بنیادیں“ میں نئی شاعری کی تعریف یوں کرتے ہیں:

”میرے خیال میں نئی شاعری ہر اس موزوں کلام کو کہا جاسکتا ہے جس میں ہنگامی اثر سے ہٹ کر کسی بات کو محسوس کرنے، سوچنے اور بیان کرنے کا انداز نیا ہو یعنی کوئی شاعر روایتی بندھنوں سے الگ رہ کر احساس جذبے یا خیال کے اظہار میں اپنی انفرادیت کو نمایاں کرتا ہے تو وہ نیا شاعر ہے ورنہ پرانا۔“^۱

میراجی کی شاعری بالخصوص ان کی نظموں میں احساس کرب، تنہائی کا غم، اقدار کی پامالی، حرماں نصیبی، رشتوں کا تقدس، محرومی عشق، حزن و ملال، ذات کی شکست و ریخت، احساس جرم و گناہ جیسے خالص داخلی موضوعات نمایاں ہیں۔ لیکن جنسی تلذز اور جنسی نا آسودگی ان کی شاعری کا بنیادی موضوع ہیں۔ جنسی نا آسودگی ان کے لاشعور کا حصہ ہے جو عشق میں ناکامی کے بعد پیدا ہوتی ہے۔ ان کی بیشتر نظمیں تہہ در تہہ اسی ناکامی کو بیان کرتی ہیں۔ میراجی نے جس زمانے میں شاعری شروع کی تھی اس زمانے میں جنسی اظہار عام ہو چکا تھا اور فرائڈ کے نظریات کے زیر اثر جنسی موضوعات شعر و ادب میں شدت کے ساتھ اپنائے جا رہے تھے۔ چونکہ میراجی کی ذاتی زندگی میں عشق کی ناکامی اور جنسی نا آسودگی کے مسائل درپیش تھے بلکہ یہ کہنا زیادہ

مناسب ہے کہ یہ مسائل ان کے شعور و لاشعور کا حصہ بن گئے تھے۔ جس کا اظہار ان کی نظموں میں ہونا عین فطرت کے موافق تھا۔ یوں تو شعر و ادب میں جنس کا اظہار روز ازل سے موجود ہے۔ بظاہر جنسی مسائل کی پیش کش آسان معلوم ہوتی ہے لیکن دراصل یہ وہ مشکل کام ہے جسے برتنے کے لیے ذہانت مطلوب ہوتی ہے۔ شاعر کی تھوڑی سی چوک نظم کو فحاشی کے دائرے میں لا کھڑا کرتی ہے۔

میراجی نے عام روش سے ہٹ کر اس باریک مسئلے کو نظموں میں بیان کیا ہے۔ جذبے کو برتنے میں میراجی اس لیے کامیاب ہوئے کہ وہ غیر معمولی اور بے حد حساس ذہن کے شاعر تھے۔ لیکن ان کے یہاں ایک آدھ نظم ایسی بھی ہیں جو جنسی جذبات کے اظہار میں ناکام ثابت ہوئی ہیں۔ اگر کوئی شاعر کسی موضوع کو نظم میں برتنے وقت زبان و بیان پر اپنی گرفت تھوڑی سی ڈھیلی کرتا ہے تو اس سے نظم اپنے منصب تک نہیں پہنچ پاتی۔ اگر یہی صورت حال جنسی موضوع کے بیان میں پیدا ہو تو نہ صرف یہ کہ نظم فنی رکھ رکھاؤ سے محروم ہو جاتی ہے بلکہ فحش بھی ہو جاتی ہے۔ ”لب جو بہار“ میراجی کی ایک ایسی ہی نظم ہے جس میں جنس کے موضوع کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ نظم فنی نقطہ نظر سے کمزور ہے۔

یہ سچائی بھی اپنی جگہ مسلم ہے کہ میراجی نے جنسی جذبات و احساسات کو اپنی داخلی شخصیت سے ہم آہنگ کر کے گہرائی و گیرائی عطا کی ہے۔ جنسی جذبے کے اظہار میں سماجی اور اخلاقی رکاوٹوں کے خلاف جو نظمیں لکھی ہیں ان میں باغیانہ اور انقلابی رنگ نمایاں ہے۔

میراجی کی نظموں میں جنسی مسائل کی لذت ضرور موجود ہے لیکن اس کو سطحی یا یک رخئی کہنا کسی طور پر مناسب نہیں۔ ان کی جنسیت سطحی، پستی اور ابتذال سے بلند ہو کر اجتماعی روپ اختیار کر لیتی ہے۔ ان کے یہاں فرد کی جنسی گھٹن صرف فرد کی گھٹن نہیں بلکہ پورے معاشرے کی گھٹن بن جاتی ہے۔ میراجی کے یہاں جنس صرف جسمانی لذت کا ذریعہ نہیں بلکہ روحانی سکون کا منبع بھی ہے۔ شخصیت کی تعمیر و ترقی میں وہ جنس کو ایک وسیلے کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ”ایک شام کی کہانی“، ”دھوبی کا گھاٹ“، ”دوسری عورت“، ”مجھے گھر یاد آتا ہے“، ”کھڑور“، ”مجاور“، ”نارسائی“ اور ”اجنٹا کے غار“ ان کی شاہکار نظمیں ہیں۔

”ایک شام کی کہانی“ میں عشقیہ اور جنسی جذبات کا اظہار نمایاں ہے۔ جس میں شاعر بھیل کی بیٹی کو رقص کرنے کے لیے کہتا ہے لیکن یہ کہہ کر کہ اس کا عاشق شکار کو گیا ہوا ہے اور وہ اس کے انتظار اور ہجر کی آگ میں جل رہی ہے رقص سے انکار کرتی ہے۔ پھر شاعر اسے جوانی کے اسرار کو سمجھاتا ہے اور جنسی لذت کی طرف مائل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور یہ بات بھی سمجھاتا ہے کہ کسی کے لیے جوانی کو رو کر گزارنا کاربے سود سے زیادہ کچھ نہیں۔ پوری نظم جنسی جذبے سے مملو ہے لیکن کہیں بھی سطحیت موجود نہیں۔

”دھوبی کا گھاٹ“ میں ایک جنس زدہ کردار اپنے ذہنی کوائف کے ساتھ نمودار ہوتا ہے۔ اس کردار میں جنسی آسودگی نمایاں ہے۔ وہ گھاٹ پر کپڑا دھوتے وقت ایک پیرہن کو دیکھ کر جنسی لذت میں محو ہو جاتا ہے۔ ”دوسری عورت“ میں بھی جنسی مسئلہ کو بیان کیا گیا ہے۔ اس نظم میں شاعر ایک لمحے کے لیے دوسری عورت سے جنسی تلذذ حاصل کرنا چاہتا ہے۔ یہ نظم اپنے علامتی اظہار کے لیے بھی مشہور ہے۔ اس نظم کا ایک بند مثال کے لیے نقل کیا جاتا ہے:

پیرہن بیچ پر رکھ دو، دراستادہ سے بار آؤ
اک گھڑی درد کے تاریک نہاں خانے میں
تم سے مل کر ہی بسر کولوں گا
میں تمہیں چاند سمجھ لوں گا، لچکتا ہوا چاند
اور پھر دل کو یہ سمجھاؤں گا، تو بادل ہے
ایک ہی پل کو برستا بادل
تجھے اک پل کو برستے ہوئے مٹ جانا ہے

(”دوسری عورت“)

”مجھے گھریا داتا ہے“ میں وقت کے سیل تند میں کہیں ٹھہرنے کی تلاش و جستجو کو موضوع بنایا گیا ہے۔ جس میں شاعر کی خواہش نا تمام کا کرب شدت کے ساتھ نمایاں ہے۔ ”کٹھور“ میں شاعر اپنے احساس اور آرزو مند ذہن کو ایک ضدی بچے سے تعبیر کرتا ہے۔ اس نظم میں بھی شاعر کی نا آسودگی اور ذہنی بیچارگی نمایاں ہے۔ ”مجاور“ میں ذات کی ناکامیابی اور محرومیاں اپنی

شدت اور کر بنا کی کے ساتھ ظاہر ہوتی ہیں۔ ”مجاور“ ہی کی طرح ”نارسائی“ میں بھی داخلی محرومیوں کا پرسوز اظہار نمایاں ہے۔

”اجنٹا کے غار“ میراجی کی ایک طویل نظم ہے۔ جو موضوع، اظہار و بیان اور تکنیک کے اعتبار سے اہم ہے۔ یہ نظم کئی کہانیوں کو بیان کرتی ہے، جو غاروں کے اندر کے نقوش سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس نظم کے مطالعے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ میراجی کا ذہن ایک رچے ہوئے تہذیبی شعور سے آراستہ و پیراستہ تھا۔ پیکر تراشی، نغمگی اور شعریت اس نظم کی قابل ذکر خوبیاں ہیں۔

میراجی نے بلاشبہ نئی نظم کو نہ صرف یہ کہ موضوعات بلکہ فن کی بلندی عطا کی۔ یوں تو میراجی نے غزلیں بھی کہیں اور گیت بھی لکھے۔ جس میں ہندی الفاظ اور ہندو دیومالا کے اثرات نمایاں ہیں لیکن آزاد نظم کو انہوں نے اپنے اظہار کا مستقل ذریعہ بنایا۔ میراجی کی شاعری کے موضوعات میں کسی قسم کی پیچیدگی نہیں پھر بھی انہیں مشکل شاعر تسلیم کیا جاتا ہے۔ جس کی وجہ ان کا کابالواسطہ طرز اظہار ہے۔ علامتوں اور پیکروں کا وہ بکثرت استعمال کرتے ہیں۔ مگر ان کی نظموں میں ابلاغ و ترسیل کی ناکامی کا کہیں احساس نہیں ہوتا۔

اردو شاعری میں ہیتی تجربے کرنے والوں میں ایک نام ڈاکٹر تاثیر کا بھی ہے۔ جدید نظم کی تکمیل و تعمیر میں تاثیر کی کارگزاریوں کو فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ ان کی نظم کا فکری سلسلہ بھی اس عہد کے دوسرے شاعروں کی فکر سے جڑتا ہے۔ وہ اپنے عہد کے مسائل سے بخوبی واقف تھے۔ ان کی نظموں کے مطالعے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ وہ فرد کی حیثیت سے ان مسائل کو پیش کرتے ہیں جو نوعیت کے اعتبار سے اجتماعیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ ان کی نظمیں فکر و خیال کے ساتھ ساتھ فنی خصوصیت کی بھی حامل ہیں۔

”ید بیضا“، ”کارزار“، ”رس بھرے ہونٹ“ اور ”سائے“ ان کی کامیاب نظمیں ہیں۔ ”ید بیضا“ کا شمار طویل نظموں میں ہوتا ہے۔ اس میں انسانی ذات کے درون و بیرون کی ہم آہنگی سے پیدا ہونے والی صورت حال کو ”پُر افشاں سائے“ اور ”نقوش“ کی علامتوں سے متعکس کیا گیا ہے۔

”کارزار“ کا موضوع انسان کی جنسی نا آسودگی اور جنسی بے اطمینائی ہے۔ اس میں

سماجی رکاوٹوں پر طنز بھی کیا گیا ہے جو جنسی آسودگی کی راہ میں حائل ہوتی ہے۔ جب کہ ”رس بھرے ہونٹ“ میں انسان کی جنسی گھٹن اور اس گھٹن کے نتیجے میں پیدا ہونے والی بیزاری کا فنی اظہار کیا گیا ہے۔ ”سائے“ میں تنہائی کو موضوع بنایا گیا ہے جو جدید ذہن کا مقدر بن کر ابھری ہے۔ اس کا علامتی بیان خوبصورت ہے۔

ڈاکٹر تاثیر کے یہاں چند ایسی نظمیں بھی ملتی ہیں جن پر مارکسی نظریے کے اثرات نمایاں ہیں۔ ”سنہری دنیا“، ”غریبوں کی صدا“ اور ”سرمایہ داری“ اس زمرے کی چند قابل ذکر نظمیں ہیں۔ ”سنہری دنیا“ میں استعاراتی انداز میں سرمایہ دارانہ نظام کے زوال کو بیان کیا گیا ہے۔ ”غریبوں کی صدا“ انقلابی آہنگ کی نظم ہے جس میں غریبوں کی باغیانہ آواز کو بلند کیا گیا ہے۔ ”سرمایہ داری“ میں بھی سرمایہ دارانہ نظام حیات کی تنقید کی گئی ہے اور اس کے منفی اثرات کی وضاحت کی گئی ہے۔ فنی اعتبار سے یہ نظم کمزور ہونے کے باوجود صراحتی اور وضاحتی اسلوب کی حامل ہے۔

چونکہ تاثیر کو مغربی شعروادب سے گہری واقفیت تھی۔ ان کی نظموں میں فکر و فن کا جو امتزاج ملتا ہے وہ اسی گہری واقفیت کا نتیجہ ہے۔

اردو کے جن شاعروں نے جدید شاعری کو ایک رچے ہوئے فکری اور فنی شعور سے آشنا کیا ان میں ایک نام مختار صدیقی کا ہے۔ ان کی نظمیں فنی اور فکری شعور کی مثالیں ہیں۔ نظم کی تخلیق میں وہ لفظوں کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ وہ لفظوں کا انتخاب اور استعمال اس مہارت سے کرتے ہیں کہ ان کی فن کارانہ مشاقی نمایاں ہوتی ہے۔ ان کی نظموں کا منظر نامہ خواب آگس فضاؤں سے تعمیر ہوتا ہے۔ ان کی نظموں کی پراسرار فضا قاری کو فوراً اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ وہ لفظوں کی خارجی تعمیر و تشکیل پر کافی محنت صرف کرتے ہیں۔

مختار صدیقی کی شاعری کا موضوع خارجی دنیا سے برآمد ہونے والے تجربات و مشاہدات سے براہ راست تعلق رکھتے ہیں۔ وہ تجربات و مشاہدات جن سے ان کی اپنی ذات شدید طور پر متاثر ہوتی ہے۔ اس لیے ان کی نظموں میں فکری رچاؤ کا عنصر غالب نظر آتا ہے۔ وہ کسی بھی موضوع کو سرسری طور پر برتنے کے قائل نہیں بلکہ اس موضوع کو پورے رکھ رکھاؤ اور

جزئیات کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ ان کی بیشتر نظمیں داخلی شعری تجربے کی آئینہ دار ہیں۔ ان کی نظموں کے متعلق حامدی کا شمیر آئی لکھتے ہیں:

”مختار صدیقی اپنا فکری مواد معاشرتی زندگی سے حاصل کرتے ہیں۔ معاشرتی زندگی کے کسی اہم موضوع سے جب ان کا قریبی جذباتی لگاؤ قائم ہوتا ہے تو وہ اس پر غور و فکر کرتے ہیں۔ اس کی مختلف تہوں کو کھولتے ہیں۔ اس کی جزئیات میں ڈوب جاتے ہیں۔ اس کے تلازمات کو ابھرتا ہوا دیکھتے ہیں اور پھر داخلی طور پر اسے ایک مربوط شعری تجربے کی صورت میں منتقل کرتے ہیں اور اسے فن کا ایک مرمریں پیکر عطا کرتے ہیں جو ان کے سوزِ نفس سے ایک سنہری آنچ رکھتا ہے۔“^۱

”کیسے کیسے لوگ“، ”بازیافتہ“، ”اے اسیرانِ قفس“، ”منزلِ شب“، ”رسوائی“ ان کی نمائندہ نظمیں ہیں۔ ”کیسے کیسے لوگ“ میں ماحول اور معاشرے کی بے حسی کو پیش کیا گیا ہے۔ ”منزلِ شب“ میں سماجی طبقات کے نتیجے میں پیدا ہونے والی بے اعتدالیوں اور نا انصافیوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ نظم تکنیکی اعتبار سے بھی قابل ذکر ہے کہ اس میں شاعر اپنے خیالات کو سلسلے وار بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ موقع اور مناسبت کے لحاظ سے نظم کا آہنگ بھی بدلتا رہتا ہے۔ کبھی شاعر بلند آہنگ ہو جاتا ہے تو کبھی نرم آہنگ۔ کہیں سرگوشی کا لہجہ غالب آتا ہے تو کہیں تیز رو۔ ہیت کی یہ تکنیک ”سحر سے پہلے“ اور ”زوال“ جیسی مختصر نظموں اور ”موہن جو داڑو“ جیسی طویل نظم میں بھی موجود ہے۔

مختار صدیقی کی شاعری میں ”موسیقی“ کو بھی خاص اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے چند ایسی تجرباتی نظمیں بھی لکھی ہیں جن پر موسیقی کے مستند راگوں اور رسوں کے اثرات نمایاں ہیں۔ مختار صدیقی کی شاعری کے مطالعے کے بعد یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ ان کی نظمیں بلاشبہ ہیتی تجربے کی عمدہ مثالیں ہیں۔

مجید امجد کی نظمیں بھی موضوع، ہیت، تکنیک اور اسلوب کے اعتبار سے انفرادی شان

کی حامل ہیں۔ مجید امجد کی ابتدائی شاعری رسمی نوعیت کی نظر آتی ہے۔ ان کی ابتدائی دور کی نظمیں زیادہ تر مثنوی کی ہیئت میں نظر آتی ہیں۔ موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے اس نوع کی نظموں پر اقبال، جوش، سیما، اور اختر شیرانی کی نظموں کے اثرات نمایاں ہیں۔ لیکن یہ اثر بہت دیر پا ثابت نہیں ہوتا ہے۔ وہ جلد ہی شاعری کی پرانی روش اور اس کے تنکناے سے واقف ہو کر اس سے کنارہ کش ہو جاتے ہیں۔ مجید امجد جب منحرف ہوتے ہیں تو ان کا یہ انحراف صرف موضوع تک ہی محدود نہیں رہتا بلکہ وہ مروجہ زبان و بیان، اسلوب اور ہیئت سے بھی انحراف کرتے ہیں۔ وہ زندگی کے تمام مظاہر کو اپنی شاعری کا موضوع بناتے ہیں۔ وہ اپنے گرد و پیش کی بکھری ہوئی معمولی چیزوں پر غور و خوض کرتے ہیں جو عام لوگوں کے لیے بے رنگ اور سادہ معلوم ہوتی ہیں۔ مجید امجد کی یہ خلا قانہ صلاحیت ہی ہے جو نا مانوس چیز کو بھی اس اہتمام اور فنی طمطراق سے نظموں کا موضوع بناتے ہیں کہ ان میں حسن اور دلکشی پیدا ہو جاتی ہے۔ ان کی شاعری میں فضا آفرینی اور ماحول کو خاص دخل حاصل ہے۔ جس میں وہ اپنی پسند کے رنگ بھرتے جاتے ہیں۔ مجید مشینی معاشرہ میں پیدا ہوتی تباہ کاریوں اور شہری زندگی کے مسائل کو وہ پورے خلوص کے ساتھ اپنی نظموں کا موضوع بناتے ہیں۔ ”طلوع فرض“، ”زندگی اے زندگی“، ”نہ کوئی سلطنت غم نہ اقلیم طرب“ وغیرہ ان کی نمائندہ نظمیں تسلیم کی جاتی ہیں۔

”طلوع فرض“ میں صبح کے وقت شاعر کو دفتر جاتے ہوئے جن چیزوں، لوگوں اور مظاہر کا نظارہ کرتا ہے وہ اس سے جذباتی طور پر ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ شاعر کی ان چیزوں سے جذباتی وابستگی کے نتیجے میں اس کی مجبوری کا انکشاف ہوتا ہے۔ جس کا اظہار نظم میں حزن و ملال کی فضا پیدا کرتا ہے۔

”زندگی اے زندگی“ مجید امجد کی ایک اثر انگیز نظم ہے۔ جس میں گرد و پیش کی زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ایک ایسی زندگی جس سے شاعر کا گہرا تعلق ہے۔ ”نہ کوئی سلطنت غم نہ اقلیم طرب“ ایک طویل نظم ہے۔ اس میں نئے عہد میں نشو و نما پانے والے انسان کے روحانی کرب اور داخلی ویرانی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اثر آفرینی اس کی نمایاں صفت ہے۔ اس نظم میں بندوں کی تنظیم میں نیا پن، بحر کا تنوع موجود ہے۔ اس نظم کا ایک بند مثال کے لیے نقل کیا جاتا ہے۔

یہ مراقصہ غم کون سنے، کس کو سناؤں؟ کس کو
اپنے احساس کا وہ جلتا ہوا زہر پلاؤں جس کو
پیتے پیتے مری اک عمر کئی ہے اک عمر

(”نہ کوئی سلطنت غم نہ اقلیم طرب“)

مجید امجد نے دوسرے جدید شعرا کی طرح اپنے اظہار کے لیے جدید نظم کا پیرایہ اختیار کیا۔ انھوں نے غزلیں بھی کہی ہیں۔ یہ غزلیں روایتی غزل سے بالکل مختلف ہیں۔ غزل میں بھی انھوں نے اپنی جدت پسندی کا ثبوت دیا ہے۔ ہندی چھند اور ہندی الفاظ کا استعمال ان کی غزلوں کی انفرادیت ہے۔ ان کی ابتدائی دور کی شاعری میں فارسی آمیز اردو کا استعمال نمایاں ہے لیکن بعد کی شاعری میں ہندی کے الفاظ سے کام لیا ہے۔ ان کی شاعری میں ”صفت“ کا استعمال بکثرت ملتا ہے۔ وہ موضوع اور شعری تجربے کے مطابق ہیئت کا استعمال کرتے ہیں جن سے ان کے اسلوب کی انفرادیت متعین ہوتی ہے۔

راشد اور میراجی کے بعد اختر الایمان ہی ایسے شاعر ہیں جنھوں نے تخلیقی بصیرت اور فنی شعور سے اردو نظم کو نئی سمت اور رفتار عطا کی۔ اختر الایمان کی شاعری کا بیشتر سرمایہ نظمیہ شاعری کا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ بنیادی طور پر وہ نظم کے شاعر ہیں۔ فکر و خیال کی پراگندگی اور بے ربطی کو وہ نظم کا قبح قرار دیتے ہیں۔ اس لیے عام طور پر ان کی نظموں میں معنوی وحدت اور ربط و تسلسل کا حسن پایا جاتا ہے۔ ہر نظم ایک خاص انداز سے شروع ہوتی ہے۔ پھر وہ ارتقا کے بتدریج عمل سے گزرتی ہوئی اپنے اختتام تک پہنچتی ہے۔ ان کی شاعری میں کسی فلسفے یا کسی پیچیدہ فکر کو تلاش کرنا بے سود ہے۔ انسان اور انسانی اقدار ان کی نظموں کے موضوعات ہیں۔ وہ داخلی تجربے کو اہمیت دیتے ہیں۔

مطلب یہ کہ ان کی نظمیں انسان کی داخلی کیفیات کی مظہر ہیں۔ ان کے شعری تصورات میں صرف داخلیت ہی کو اہمیت حاصل نہیں بلکہ خارجی عوامل کو بھی نمایاں مقام حاصل ہے۔ جنگ کے نتیجے میں پیدا ہونے والی سیاسی بے اطمینانی اور معاشی بد حالی، اخلاقی قدروں کا زوال، مذہبی بے راہ روی، مادیت پرستی، ضمیر انسانی کی پڑمردگی، قتل و خون ان کی نظموں کے غالب

رجحانات ہیں۔ اختر الایمان کسی موضوع کو اس وقت نظم کی شکل عطا نہیں کرتے ہیں جب تک کہ وہ موضوع ان کے داخلی تجربے سے ہم آہنگ نہ ہو جائے۔

اختر الایمان کی ابتدائی نظمیں جذباتی ردِ عمل کا نتیجہ ہیں۔ ان نظموں میں معصوم آرزوؤں کی پامالی کا احساس شدت سے نمایاں ہے۔ ”محلے“، ”لغزش“، ”جب اور اب“، ”مال“، ”داغ“، ”تغیر“، ”ریت کے محل“، ”محرومی“ وغیرہ نظموں میں شاعر کی امنگوں اور تمناؤں کی لٹی ہوئی دنیا کی جذباتی پیش کش موجود ہے۔ ”لغزش“ کا یہ بند مثال کے لیے پیش کیا جاتا ہے۔

خواب دیکھا تھا کسی دامن کی چھاؤں میں کبھی
لیکن ایسا خواب جس کا مدعا کوئی نہیں
میں اکیلا جا رہا ہوں اور زمیں ہے سنگلاخ
اجنبی وادی میں میرا آشنا کوئی نہیں

(”لغزش“)

وقت کے ساتھ معاشرے میں تبدیلی کا واقع ہونا فطری بات ہے۔ اختر الایمان کی بعد کی نظموں میں بدلی ہوئی سماجی صورتِ حال کا احساس نمایاں ہے۔ اس دور کی نظموں میں فرد، معاشرے، اقدار، اعتقادات و تصورات، خارج اور باطن کے تضاد کے متعلق شاعر کے تجربات و مشاہدات میں فکری گہرائی نمایاں ہے۔ ”مسجد“، ”پرانی فصیل“، ”تہائی میں“، ”جواری“، ”واپسی“، ”پگڈنڈی“، ”شکوہ“، ”یادیں“، ”دستک“، ”کل کی بات“، ”کلو پٹرہ“، ”ایک سوال“، ”ایک لڑکا“ ان کی نمائندہ نظمیں ہیں۔

اختر الایمان کے یہاں ایسی نظمیں بھی موجود ہیں جن میں ہیئت کی ناہمواری اور پیچیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ ہیئت کی یہ پیچیدگی علامتی اسلوب کی پیدا کردہ ہے۔ یہ بات بالکل مبنی بر حقیقت ہے کہ راشد اور میراجی کے بعد اختر الایمان ہی وہ شاعر ہیں جنہوں نے علامتی اسلوب کو نئے امکانات سے آشنا کیا۔ ”مسجد“، ”پرانی فصیل“، ”پگڈنڈی“ اور ”جواری“

علامتی اسلوب کی ترجمان نظمیں ہیں۔

۲۷-۷۲

اختر الایمان نے دوسرے جدید شعرا کی طرح طویل نظمیں بھی لکھی ہیں۔ ”تاریک سیارہ“ ان کی ایسی ہی ایک طویل نظم ہے۔ جس میں مکالماتی انداز نمایاں ہے۔ یہ نظم صراحتی اور وضاحتی ہونے کے باوجود فن کے تقاضوں کو پورا کرتی ہے۔ ان کے یہاں کچھ ایسی نظمیں بھی پائی جاتی ہیں جن میں ملکی مسائل اور جدوجہد آزادی کو پیش کیا گیا ہے۔ ”جنگ“ اور ”پندرہ اگست“ ان کی ایسی ہی نظمیں ہیں۔

اختر الایمان کے فنی نظام میں الفاظ کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ وہ معمولی اور غیر مانوس الفاظ کو بھی اس سلیقے سے استعمال کرتے ہیں کہ ان میں زندگی پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ علامتوں کا استعمال تو کرتے ہیں لیکن اس چابکدستی سے کہ نظم میں ترسیل کا مسئلہ پیدا نہیں ہوتا۔ البتہ روزمرہ کے بکثرت استعمال سے کہیں کہیں ان کی نظمیں نثری آہنگ کے قریب ہو گئی ہیں۔ پیکر تراشی پر ان کو قدرت حاصل ہے۔ وہ لفظوں کی مدد سے داخلی احساس کی ایسی تصویر بناتے ہیں کہ ان میں زندگی پیدا ہو جاتی ہے۔ علامتی اسلوب، پیکر تراشی اور ڈرامائیت ان کی نظموں کی امتیازی خصوصیات ہیں۔

اختر الایمان نے ہیت کے تجربے کیے ہیں لیکن اس میں تنوع موجود نہیں۔ یوں تو انھوں نے آزاد نظم کا تجربہ بھی کیا ہے لیکن نظم معرئی کو انھوں نے اپنے اظہار کا مستقل وسیلہ بنایا۔ ان کی بیشتر نظمیں ”نظم معرئی“ کی ہیت میں ملتی ہیں۔

جدید اردو نظم کی روایت کو آگے بڑھانے والوں میں ایک نام قیوم نظر کا ہے۔ ان کی شاعری میں جدید انسان اپنی تمام تر ذہنی اور روحانی کرہا کیوں اور اذیتوں کے ساتھ موجود ہے۔ مادی دنیا کے مسائل سے بھی ان کا گہرا تعلق ہے۔ ماحول اور حالات کی سنگینی کے احساس سے وہ کبھی غافل نظر نہیں آتے۔ ان کی نظموں میں فرد کی افسردگی، ناکامی، مایوسی، تنہائی جیسے داخلی احساسات کا اظہار نمایاں ہے جو مشینی عہد کی پیداوار ہیں۔ ”انجام“، ”تھکن“، ”بے بسی“، ”محرومی“، ”خزاں“، ”جوانی“، ”جنگ“، ”البحسن“، ”مال“ ان کی ایسی نظمیں ہیں جن میں انسان کی ویرانی و کرہا کی مصوری کی گئی ہے۔

”انجام“ میں گرد و پیش کی بے رنگ فضاؤں میں پروان چڑھنے والی تنہائی کا احساس

نمایاں ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد کی صورت حال سے متاثر ہونے والے دوسرے جدید شعرا میں قیوم نظر بھی شامل ہیں۔ انھوں نے ایسی نظمیں لکھی ہیں جن میں جنگ کے اثرات نمایاں ہیں۔ ”جنگ“ اور ”جوانی“ اس قبیل کی اچھی نظمیں ہیں۔

قیوم نظر سماج کے فرسودہ نظام کو اپنی تنقید کا نشانہ بناتے ہیں۔ سماجی طبقات کو وہ غیر انسانی تسلیم کرتے ہیں۔ وہ مظلوم اور ستائے ہوئے لوگوں کے لیے ہمدردی کے جذبات رکھتے ہیں۔ ”داشتہ“، ”مجبوری“، ”اس بازار میں ایک شام“ ان کی ایسی نظمیں ہیں جن میں سماجی شعور کی ترجمانی کی گئی ہے۔ ”داشتہ“ میں ایک بے بس اور سماج کے ہاتھوں ستائی ہوئی عورت کو پیش کیا گیا ہے۔ اس نظم کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس کی فضا سے اس کا موضوع پوری طرح ہم آہنگ نظر آتا ہے۔ ”مجبوری“ میں بھی ایک مجبور و لاچار لڑکی کو پیش کیا گیا ہے جس کی شادی اس کی مرضی کے خلاف ہو رہی ہے۔ ”اس بازار میں ایک شام“ میں اس بازار کی عکاسی کی گئی ہے جہاں جسموں کی خرید و فروخت ہوتی ہے۔

قیوم نظر نے اپنی شاعری کے بارے میں لکھا ہے:

”میں اپنے گرد و پیش سے بہت متاثر ہوتا ہوں اور بنی نوع آدم کی بیشتر بوالعجیاں یا قدرت کے اکثر مظاہر مجھے اپنی دنیا میں گم کر کے مجھ پر داخلی طور پر اثر انداز ہوتے ہیں۔“^۱

دوسرے جدید شعر کی طرح ان کے یہاں بھی عشق و محبت کی کیفیت کو اہمیت حاصل ہے۔ ان کے یہاں بعض ایسی نظمیں بھی ملتی ہیں جن میں عشق کی ناکامی کا احساس نمایاں ہے۔ ”یاد“ اور ”خواب کار“ اس کی عمدہ مثال ہیں۔

قیوم نظر کی شاعری کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان کی شاعری کے موضوعات میں تنوع موجود نہیں۔ ان کی فکر کا دائرہ محدود نظر آتا ہے۔ فضا آفرینی اور شبیہ سازی ان کی نظموں کے اسلوبی خصائص ہیں۔ قیوم نظر کی نظمیں صراحت کے بجائے اختصار کی حامل ہیں۔ وہ الفاظ کے انتخاب کا سلیقہ خوب جانتے ہیں۔ اس لیے ان کی اکثر نظمیں ایک خاص

آہنگ کی ترجمانی کرتی ہیں۔ ان کی بیشتر نظمیں ہیئت کے تجربے کا احساس دلاتی ہیں۔ ان کی ہر نظم ایک نئی ہیئت وضع کرتی ہے۔ لہذا کہا جاسکتا ہے کہ ان کے یہاں ہیئت کی سطح پر تنوع ملتا ہے۔ جدید نظم کو نئی ہیئت سے ہم کنار کرنے کے ذیل میں یوسف ظفر کی کارکردگی کو کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ وہ جدید معاشرے کے پیچیدہ مسائل سے شدید طور پر متاثر نظر آتے ہیں۔ ان کی شاعری میں پورا انسانی سماج اپنی تمام تر ناہمواریوں کے ساتھ موجود ہے۔ وہ اپنے گرد و پیش کے بارے میں لکھتے ہیں:

”میرے سامنے ایک ہجوم ہے جس میں قہقہوں کے ساتھ ماتم کی صداؤں بھی بلند ہو رہی ہیں۔ مسکراہٹیں آنسوؤں میں لتھڑی ہوئی ہیں، مسرتیں چیخوں سے ہمکنار ہیں کسی کو کسی کا غم نہیں۔“^۱

یہی وہ نظریات ہیں جو ان کی شعری کائنات میں واضح طور پر بکھرے ہیں۔ وہ شعوری طور پر خارجی دنیا کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔ کیوں کہ اسی کے زیر اثر انسان کی ذہنی اور جسمانی نشوونما ہوتی ہے۔ معاشرے اور ماحول کی ویرانیوں اور بے کیفیتوں کے جو اثرات ان کے داخل پر مرتب ہوتے ہیں وہ انہیں پورے خلوص کے ساتھ نظموں میں منتقل کر دیتے ہیں۔ سماج اور انسان کی ویرانی و بربادی ان کی نظموں کے حاوی محرک ہیں۔ ان کے یہاں فرار کا رویہ بھی موجود ہے۔ شاعر کا یہ فرار اسے زندگی کی سنگین حقیقتوں سے دور رومانی دنیا کی طرف لے جاتا ہے جہاں تھوڑی دیر کے لیے اسے ذہنی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ ”وحشت“، ”آخری سہارا“، ”ابدیت“، ”تحلیل“ ان کی چند رومانی نظمیں ہیں۔

”وحشت“ فراق معشوق کے نتیجے میں پیدا ہونے والے اضمحلالی فضاؤں میں اس کی یادوں کی پھیلی ہوئی خوشبوؤں کا منظر نامہ ہے۔ ”آخری سہارا“ میں زندگی اور اس کے مقاصد کو سمجھنے کی کوشش ناکام کے بعد تصور جاناں میں پناہ لینے کا احساس نمایاں ہے۔ ”ابدیت“ میں بھوک کی شدت کو محبوب کی سرمستی سے کم کرنے کا اظہار کیا گیا ہے۔ ”فردوس گوش“ میں محبوب کی دلکش مصوری کی گئی ہے۔ ”تحلیل“ میں شاعر چاندنی رات میں سبزہ پر لیٹے لیٹے اپنے تمام دکھ

در کو بھول کر تصور کی اس دنیا میں پناہ لیتا ہے جہاں محبوب کی صدا جادو کی جھیل بن جاتی ہے۔
 دوسرے جدید شعرا کی طرح یوسف ظفر نے بھی اسلوبی اور ہیتی تجربے کیے ہیں۔
 حالانکہ ان کی ابتدائی نظموں میں اسلوبی تجربے کی کوئی واضح صورت نظر نہیں آتی مگر بعد کی نظموں
 میں انفرادیت پوری طرح نمایاں ہو جاتی ہے۔ ان کی بعض نظمیں بیانیہ رنگ کی حامل ہیں۔ جن
 میں شعریت ناپید ہے۔ ”شعر و شاعری“ ان کی ایک ایسی ہی نظم ہے۔
 وہ تشبیہ اور استعارے اور علامتوں کے سہارے فکر و خیال کی خوبصورت تصویر بناتے
 ہیں۔ ایسی تصویریں جن میں زندگی کی حرارتیں سمٹ آتی ہیں۔ پیکر تراشی، موسیقیت اور غنائیت
 ان کی نظموں کی خصوصیات ہیں۔ ”رقص“ ان کی مشہور نظم ہے جس میں چھوٹی بحر کا فن کارانہ
 استعمال کیا گیا ہے۔ یہ نظم حرکی پیکر کی عمدہ مثال ہے۔

باب دوم

اردو شاعری میں انحراف کی روایت

اردو شاعری میں انحراف کی روایت

دنیا کی دوسری ترقی یافتہ زبانوں کے ادب کی طرح اردو ادب کا آغاز بھی شاعری سے ہوا یعنی شاعری ہی انسانی جذبات و خیالات کے اظہار کا اولین ذریعہ بنی۔ آج اردو شاعری ترقی کی جن منزلوں سے گزر کر ہم تک پہنچی ہے اس کے عہد بہ عہد مطالعے سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس کے بتدریج فروغ میں اتباع سے زیادہ اجتہاد و انحراف کے رویوں کا عمل دخل رہا ہے۔ یہ انحراف اور اجتہاد موضوع کی سطح پر بھی دیکھنے کو ملتا ہے اور فن کی سطح پر بھی۔

اردو زبان کے ارتقاء کے متعلق ہزار اختلافات کے باوجود بیشتر محققین اور علمائے ادب اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ اردو کے پہلے شاعر امیر خسرو ہیں۔ امیر خسرو تیرہویں صدی کے جید صوفی اور فارسی کے صاحب طرز شاعر تھے۔ انہیں نہ صرف یہ امتیاز حاصل ہے کہ انھوں نے اردو یا ہندی میں پہلی بار شعر کہے بلکہ شاعری میں تجربے، اجتہاد اور انحراف کی روایت کی ابتدا بھی انہیں سے ہوتی ہے۔ اردو کی پہلی غزل جو امیر خسرو سے منسوب کی جاتی ہے شعری تجربے کی نادر مثال بھی کہی جاتی ہے۔ ان کی اردو غزلیں دو حصوں میں منقسم نظر آتی ہیں۔ پہلی غزلیں وہ ہیں جن کا ایک مصرع فارسی کا ہے اور ایک اردو کا۔ غزل کی دوسری قسم وہ ہے جس کا آدھا مصرع فارسی کا ہے اور آدھا اردو کا ہے۔ ان کے یہاں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن میں خالص ہندی الفاظ کا استعمال ہوا ہے اور وہ سنسکرت بحروں میں نظم کیے گئے ہیں۔ اس بات کے بھی تحقیقی شواہد موجود ہیں کہ امیر خسرو نے سب سے پہلے فارسی اوزان و بحر اردو شاعری میں رائج کیے۔ آج جو متعدد پہیلیاں، مکریاں، انملیاں، دو نسخے اور دو ہرے وغیرہ ان سے

منسوب کیے جاتے ہیں ان سے جہاں ان کے انحرافی اور اجتہادی رویوں کی تصدیق ہوتی وہیں ان کی انقلاب آفریں طبیعت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ امیر خسرو کے بعد شمالی ہندوستان میں اردو شاعری کا کوئی معتبر اور قابل قدر نمونہ دیکھنے کو نہیں ملتا البتہ دکن میں مسلم فرماں رواؤں کے عہد میں اردو شاعری کو فروغ ملنا شروع ہو گیا تھا۔ بہمنی خاندان دکن کا پہلا شاہی خاندان تھا جس نے اردو شعر و ادب کی سرپرستی قبول کی۔ بہمنی خاندان نصف چودھویں صدی سے لے کر پندرہویں صدی (۱۳۵-۱۵۲۵) کے اوائل تک قائم رہا۔ بہمنی خاندان کی باقاعدہ شعری تصنیف ”کدم راؤ پدم راؤ“ ہے یہ ایک طویل مثنوی ہے جو بہمنی خاندان کے نویں سلطان احمد شاہ ولی بہمنی (۱۴۲۱-۱۴۳۴) کے دور اقتدار میں فخر الدین نظامی نے لکھی۔ اس کا قصہ ہندی روایت پر مبنی ہے۔ زبان مشکل اور بعض وقت ناقابل فہم معلوم ہوتی ہے۔ سنسکرت اور پراکرت الفاظ کے علاوہ علاقائی زبان کے الفاظ کو بھی کثرت سے استعمال کیا گیا ہے۔ اس دور کی دوسری قابل ذکر مثنوی اشرف بیابانی کی ”نوسر ہار“ ہے۔ اس مثنوی میں معرکہ کر بلا کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ اس مثنوی کی زبان بھی مشکل ہے۔ بہمنی دور کی شاعری کا بیشتر سرمایہ طویل اور مختصر نظموں پر مشتمل ملتا ہے۔ ان طویل اور مختصر نظموں کے موضوعات عام طور پر دلچسپ قصے کہانیاں، مذہبی اور تاریخی واقعات اور اخلاق و تصوف کے مسائل کو بطور موضوعات پیش کیا گیا ہے۔ اس دور کی نظموں پر گیتوں اور بھجوں کے اثرات نمایاں ہیں۔ اس عہد کی شاعری میں غزل کی کوئی روایت دیکھنے کو نہیں ملتی۔ حالاں کہ خسرو نے تیرہویں صدی میں اردو غزل کی داغ بیل ڈال دی تھی۔

بہمنی ریاست کے زوال کے بعد دکن میں یوں تو کئی چھوٹی بڑی ریاستوں کا قیام عمل میں آیا لیکن ان میں گولکنڈہ اور بیجاپور کو اس اعتبار سے امتیاز حاصل رہا کہ ان دونوں ریاستوں میں اردو شعر و ادب کو کافی فروغ حاصل ہوا۔ گولکنڈہ میں قطب شاہی حکومت قائم تھی جب کہ بیجاپور میں عادل شاہی کا راج تھا۔ قطب شاہی سلاطین میں یوں تو بیشتر سلاطین نے نہ صرف یہ کہ شاعروں کی سرپرستی کی بلکہ خود بھی دکنی اردو میں شاعری کی۔ اس خاندان کا سب سے ممتاز شاعر سلطان محمد قلی قطب شاہ (۱۵۸۱ء-۱۶۱۱ء) ہے۔ انہیں اردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر ہونے کا شرف حاصل ہے۔

قلی قطب شاہ نے تلنگنی اور دکنی دونوں زبانوں میں شعر کہے۔ ان کے کلیات میں تمام اصناف مثلاً غزل، مثنوی، رباعی، ترجیع بند، مرثیہ وغیرہ موجود ہیں۔ ان کی شعری زبان دکنی اردو ہونے کے باوجود سادگی اور شیرینی کی مثال ہے۔ شاعری میں مناظر قدرت، جو سابقہ شعری روایت سے انحراف کو نمایاں کرتا ہے، کی مرقع کشی، ہندوستانی موسموں، رسم و رواج، ہندو اور مسلمانوں کے مذہبی تہوار وغیرہ پر نظمیں لکھنے کا آغاز بھی انہیں سے ہوتا ہے۔ فارسی اور عربی الفاظ کو وہ اس طرح استعمال کرتے ہیں جیسے روزمرہ میں مشہور ہیں۔ قلی قطب شاہ نے نسائی پیکر پر نظمیں لکھی ہیں اور جو بارہ پیاریوں کے نام سے مشہور ہیں، ان کی نمایاں خوبی یہ ہے کہ ان میں ہر پیاری اپنی انفرادی خصوصیات کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ فارسی، عربی اور اردو شاعری کی روایت میں معشوق کے پیکر کی ایک سی تعریف کی جاتی تھی جس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ معشوق کی انفرادیت مسخ ہو کر رہ گئی تھی۔ اس روایت کے خلاف قلی قطب شاہ نے ننھی، سانولی، گوری، لالن، کنولی، مشتری جیسے معشوق کے شعری پیکر اس طرح خلق کیا کہ اگر کوئی مصور چاہے تو ان کی الگ الگ تصویریں بنا سکتا ہے۔ ان کی ہر غزل ایک مکمل جذبے کی ترجمانی کرتی ہے۔ عورت کی طرف اظہار عشق کا رجحان اس کے کلام کی ایک نمایاں خوبی ہے۔ اور یہ خوبی اس سے قبل کی دکنی شاعری میں نہیں ملتی یہ ایک نوع کا انحراف ہی تھا۔

قطب شاہی دور کا ایک نمایاں شاعر ابن نشاطی ہے۔ نشاطی کو سلطان عبداللہ قطب شاہ کا درباری شاعر ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ ”پھول بن“ ان کی مشہور مثنوی ہے۔ اس میں ایک عشقیہ قصہ کو نظم کیا گیا ہے۔ یہ مثنوی ایک فارسی مثنوی کا ترجمہ بتائی جاتی ہے۔ کردار نگاری اور سلاست زبان کے اعتبار سے ”پھول بن“ کو دکنی شاعری میں اولیت حاصل ہے۔ اس مثنوی کے مطالعے سے ایک نئے اسلوب کا تعین کیا جاسکتا ہے۔ جو نشاطی کو اس زبان کے مروجہ اسالیب شاعری سے انحراف کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔

گو لکنڈہ کے قطب شاہی خاندان ہی کی طرح بیجاپور کے عادل شاہی خاندان نے بھی اردو شعروادب کی افزائش میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ ابراہیم عادل شاہ کو (۱۵۸۰ء-۱۶۲۶ء) عادل شاہی خاندان کا ممتاز سلطان، علم دوست، ماہر موسیقی اور شاعر

ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ موسیقی کے موضوع پر اس نے ۱۵۹۷ء میں ”نورس“ نام کی ایک کتاب لکھی۔ اس شعری تصنیف کا دیباچہ اس عہد کے مشہور فارسی شاعر ملاظہوری نے فارسی زبان میں لکھا۔ کتاب ”نورس“ کے متعلق جمیل جالبی لکھتے ہیں:

”اس میں سترہ راگوں کے تحت ۵۹ گیت اور سترہ دوہرے لکھے گئے ہیں۔ ہر گیت سے پہلے راگ کا نام دیا گیا ہے۔ راگ راگنیوں کے مطابق لکھنے کا یہ وہی طریقہ ہے جو ہمیں گجرات کے شیخ باجن، گام دھنی اور محمود دریائی کے یہاں ملتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ گجرات کے شعراء کے یہاں ان گیتوں کا موضوع تصوف و اخلاق ہے اور ابراہیم کے یہاں عشقیہ رنگ غالب ہے۔ یہ عشق مجازی اور جسمانی ہے۔ حسن کا اظہار ان گیتوں میں خوبصورتی کے ساتھ کیا گیا ہے۔“

مذکورہ اقتباس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ راگ راگنیوں کے تحت گیت لکھنے کا رواج ابراہیم عادل شاہ ثانی سے پہلے بھی رائج تھا لیکن گیت تصوف و اخلاق اور پند و نصائح کے اظہار تک محدود تھے۔ ابراہیم نے اس رویے سے انحراف کرتے ہوئے یہ اجتہادی کوشش کی کہ گیتوں کو حسن و عشق اور جسمانی خوبصورتی کے اظہار کا باقاعدہ وسیلہ بنایا۔

عادل شاہی دور کا سب سے بڑا شاعر نصرتی تھا اور اسے ملک الشعراء کا خطاب حاصل تھا۔ ”علی نامہ“ (۱۶۶۵ء) اور ”گلشن عشق“ اس کی مشہور تصانیف ہیں۔ علی نامہ ایک طویل قصیدہ ہے جس میں عادل شاہ کے تمام تر حالات، داستان فتوحات اور عیش و عشرت کے واقعات کو بیان کیا گیا ہے۔ قصیدے کی مروجہ روایت سے گریز کرتے ہوئے نصرتی نے اس قصیدے میں اپنے ممدوح کی تعریف براہ راست شروع کی ہے۔ ”تشبیہ“ کی عدم موجودگی ”علی نامہ“ کا ایک وصف ہے جو نصرتی کے انحرافی رجحان کی توثیق کرتا ہے۔ گلشن عشق (۱۶۵۷ء) ایک طربہ منثوی ہے۔ اس میں منوہر اور مد مالیتی کے قصے عشق کو پیش کیا گیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس قصے کو ایک زمانے تک عوامی مقبولیت حاصل تھی۔ اس قصے کو ہندی میں بھی لکھا گیا تھا لیکن

اس بات کا کوئی ٹھوس ثبوت نہیں ملتا۔ البتہ عاقل خاں رازی عالمگیری نے اپنی مثنوی ”مہر و ماہ“ اسی قصے کی بنیاد پر خلق کی۔ لیکن نصرتی کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنی مثنوی ”گلشنِ عشق“ میں ضمنی کردار چند رسین اور چپاوتی کے واقعاتِ عشق کو بیان کر کے مثنوی میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا ہے۔ مثنوی ”یوسف زلیخا“ کے شاعر رستی تھے۔ جو عادل شاہی دور سے تعلق رکھتے تھے۔ مثنوی کے علاوہ غزلوں کا ایک دیوان (دیوانِ رستی) ان کی یادگار ہے۔ ان کی غزلوں میں نظموں کا سلسل پایا جاتا ہے۔ اس لیے ان کی غزلوں میں متعدد اشعار پائے جاتے ہیں۔ یہ تعداد پندرہ سے بیالیس تک ملتی ہے۔

شمالی ہند کی ادبی صورت حال سے بے نیاز دکن میں اردو شاعری بتدریج ترقی کی منزلیں طے کرتی رہی۔ نت نئے تجربے، فکرو فن کی سطح پر اجتہاد و انحراف سے گزرتی ہوئی جب اردو شاعری دلی تک پہنچتی ہے تو اس کی روایت تقریباً تین سو سال سے زائد کے وقفوں پر محیط ہو جاتی ہے۔ سیاسی اعتبار سے دکن ایک مدت تک شمالی ہند سے کٹا رہا۔ مغل بادشاہ اورنگ زیب عالمگیر نے جب دکن کو فتح کر لیا تو شمال اور دکن ایک ہو گئے۔ وہ سارے فاصلے معدوم ہو گئے جو ان دو علاقوں کے بیچ سا لہا سال سے موجود تھے۔ اورنگ زیب کی فتح دکن اردو شعروادب کے لیے بھی نیک فال ثابت ہوئی۔ اٹھارہویں صدی کے بالکل آغاز یعنی ۱۷۰۰ء میں ولی دکنی دلی جاتے ہیں۔ سعد اللہ گلشن سے ان کی ملاقات اور شاعری سے متعلق ان کا مشورہ نہ صرف یہ کہ ولی کی شاعری میں حیرت انگیز تبدیلی کا محرک بنا بلکہ اس سے شمالی ہندوستان میں اس زبان میں شاعری کا رواج عام ہوا جسے گری پڑی زبان کے نام سے موسوم کیا جاتا تھا۔ اور جس کے بارے میں یہ خیال بالکل عام تھا کہ اس زبان میں گہرے قلبی واردات کو بیان نہیں کیا جاسکتا۔ ولی جس اردو کلام کے ساتھ آئے تھے اس میں دکنی الفاظ کی کثرت تو تھی لیکن اس میں ترنم اور آہنگ کا فقدان نہ تھا۔ ولی کا کلام سننے کے بعد سعد اللہ گلشن نے دو قابل ذکر مشوروں سے نوازا۔ ان کا پہلا مشورہ تو یہ تھا کہ وہ اپنی شاعری میں فارسی شاعری کی روایت کو شامل کریں۔ دکنی زبان میں فارسی ترکیب و استعارے کا تخلیقی استعمال کریں۔ دوسرا ان موضوعات کے برتنے سے تعلق رکھتا ہے جو فارسی شاعری کے غالب موضوعات سمجھے جاتے تھے۔ ولی نے ایسا ہی کیا فارسی روایت کو

دکنی روایت میں ضم کر کے ایک ایسا اسلوب شاعری خلق کیا جسے نہ صرف اردو شاعری کا ”اسلوب اولین“ سمجھا گیا بلکہ اسی سحر آفریں اسلوب کی وجہ سے شمالی ہندوستان کے فارسی شعراء اردو میں شاعری کرنا باعثِ فخر سمجھنے لگے۔ اٹھارہویں صدی کے اواخر یعنی ۱۷۸۱ء میں محمد شاہی عہد میں دیوان ولی جب دلی پہنچا تو اس کی وہ قدر و منزلت ہوئی جس کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔ شمالی ہند کے فارسی شعرا ولی کی اردو شاعری پر اس طرح فریفتہ ہوئے کہ انہوں نے فارسی شاعری سے تاب ہو کر اردو میں شعر کہنے شروع کر دیئے جس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ بعد کے زمانوں میں میر، غالب جیسے شاعروں کا ظہور ہوا۔ جن کی شاعری نہ صرف یہ کہ اردو کی بڑی شاعری تسلیم کی جاتی ہے بلکہ وہ دنیا کی بڑی شاعری میں بھی جگہ پانے کی مستحق ہے۔

ولی کے اس عملی اقدام سے اس وقت کے مروجہ اسالیب شاعری سے انحراف کی شعوری کوشش نمایاں ہوتی ہے۔ ولی کو اس اعتبار سے بھی اولیت حاصل ہے کہ انہوں نے فارسی اور عربی کی رائج بحریں اردو شاعری کے لیے استعمال کیں۔ فارسی ترکیبوں کے استعمال کے ساتھ ہی ساتھ کچھ نئی ترکیبیں بنائیں اور اس طرح اردو شاعری کے لفظیاتی ذخائر میں خاطر خواہ اضافہ کیا۔ ولی کے اس انقلاب آفریں رویے کے متعلق مولانا محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:

”اردو زبان اس وقت سوائے ہندی دوہروں اور بھاشا کے

مضامین کے اور کسی قابل نہ تھی۔ انہوں نے اس میں فارسی ترکیبیں

اور فارسی مضامین بھی داخل کیا۔“ ۱

مذکورہ اقتباس کی روشنی میں اس بات کا اندازہ لگانا کس قدر آسان ہو جاتا ہے کہ ولی نے جس زمانے میں شاعری، خصوصاً غزل کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا تھا اس وقت دکنی غزلیں اپنے لغوی معنی کے حصار میں مقید تھیں، یعنی عورتوں سے باتیں کرنے کا ذریعہ تصور کی جاتی تھیں۔ اُس وقت دکنی غزلیں حسن کے خارجی پہلوؤں اور عشق کے چند تعمیمی موضوعات کے اظہار سے مخصوص تھیں۔ ولی نے غزل کی اس روایت سے انحراف کرتے ہوئے اسے داخلی جذبے سے ہمکنار کیا۔ ہر نوع کے تجربات کو پیش کر کے انہوں نے یہ ثابت کر دیا کہ غزل میں

ہر قسم کے مضامین اور مسائل کو پیش کرنے کی بے پناہ قوت موجود ہے۔ ان کی غزل کے چند اشعار ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں۔ ۱۔

کیا مجھ عشق نے ظالم کوں آب آہستہ آہستہ کہ آتش گل کوں کرتی ہے گلاب آہستہ آہستہ
عجب کچھ لطف رکھتا ہے شبِ خلوت میں گلروں خطاب آہستہ آہستہ، جواب آہستہ آہستہ
مرے دل کو کیا بے خود تری آنکھیاں نے آخر کوں کہ جیوں بے ہوش کرتی ہے شراب آہستہ آہستہ
ادا و ناز سوں آتا ہے وہ روشن جبیں گھر سوں کہ جیوں مشرق سے نکلے آفتاب آہستہ آہستہ
ولی مجھ دل میں آتا ہے خیال یار بے پروا
کہ جیوں آنکھیاں میں آتا ہے خواب آہستہ آہستہ

ولی کے کارہائے نمایاں کے متعلق شمس الرحمن فاروقی کا خیال ہے:
”ولی کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے قطعی طور پر، اور ہمیشہ کے لیے ثابت کر دیا کہ گجری اور دکنی کی طرح ہندی/ریختہ میں بھی بڑی شاعری کی صلاحیت ہے۔ ولی نے یہ بھی دکھا دیا کہ ریختہ/ہندی میں یہ بھی قوت ہے کہ وہ..... کی فارسی شاعری پر فوقیت لے جاسکتی ہے، یا کم از کم اُس کے شانہ بہ شانہ تو چل سکتی ہے۔ ان کا دوسرا بڑا کارنامہ یہ تھا کہ انھوں نے اردو کے شعر کو ایک نئی شعریات کے احساس اور وجود سے آشنا کیا۔“ ۲

شمالی ہند میں ولی اور پھران کے دیوان کی آمد کے بعد اردو شاعری کا جو چراغ روشن ہوا اس کے ارد گرد شاعروں کا جو طبقہ جمع ہو گیا تھا اس میں آبرو، ناجی، حاتم، مضمون اور مظہر جان جاناں کے نام خصوصی طور پر قابل ذکر ہیں۔ یہ تمام شعراء فارسی میں شاعری کرتے تھے۔ ولی کی

۱۔ دیوان ولی، ص ۷۹

۲۔ اردو کا ابتدائی زمانہ، ص ۱۳۸

شاعری کی کرشمہ سازی سے متاثر ہو کر ”ریختہ“ کو اپنا وسیلہ اظہار بنایا۔ یہ تمام شعراء ولی کے معاصرین تھے اور شمالی ہند میں اردو شاعری کا باقاعدہ آغاز انہیں سے ہوتا ہے۔ سودا، درد اور قائم جیسے عظیم المرتبت شاعروں کو انہیں بزرگوں کی سرپرستی اور تربیت میں اپنے شعری جواہر کو نمایاں کرنے کا موقع ملا۔ ان تمام شعرا نے نہ صرف یہ کہ ولی کی روایت کی پیروی کی بلکہ اس روایت کے بعض پہلوؤں سے شعوری طور پر انحراف بھی کیا۔ اس انحراف کو موضوع اور فن دونوں سطحوں پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اس عہد کی شاعری میں پہلی بار صفائی زبان پر زور دیا گیا۔ بہت سارے ایسے غیر فصیح اور بھدے دکنی محاورات والفاظ کو خارج کر دیا گیا جو دیوان ولی کے توسط سے رائج ہو چکے تھے۔ اگر محمد شاہی دور کی اردو شاعری کا جائزہ لیا جائے تو اس میں یا قبل کی شاعری سے انحراف و اجتہاد کی دو نمایاں لہریں دیکھی جاسکتی ہیں۔ پہلی لہر کا تعلق فن سے ہے جب کہ دوسری کا موضوع سے۔ فنی نقطہ نظر سے صنعت ایہام کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہو گئی تھی۔ صنعت ایہام ہندی کی نمایاں خوبی تھی اور وہاں اسے کافی مقبولیت حاصل تھی۔ شمالی ہند میں ولی کے معاصرین شعراء نے صنعت ایہام سے اپنی بے پناہ دلچسپی دکھائی۔ ان کے اردو کلام میں دو معنی الفاظ بڑی تعداد میں موجود ہوتے تھے۔ حالاں کہ صنعت ایہام کو برتنے کا رواج کوئی نیا نہیں تھا۔ دکن کے تمام ریختہ گو یوں کے یہاں اس کی مثالیں ملتی ہیں لیکن کثرت سے نہیں۔ لیکن محمد شاہی عہد میں اسے اس کثرت سے استعمال کیا گیا ہے کہ یہ ایک تحریک میں بدل گئی جسے بعد میں ”عہد ایہام گویاں“ کے نام سے موسوم کیا گیا۔ شاہ مبارک آبرو، شاکر ناجی، ظہور الدین حاتم اور یک رنگ نے ایہام گوئی کے فن کو اپنا فن بنایا۔

اس عہد کی شاعری کے موضوعات و میلانات پر غور کیا جائے تو ان میں ”تصوف“ کے موضوع کو غالب میلان کے طور پر برتنے کا احساس شدت کے ساتھ ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ اس زمانے کے اکثر و بیشتر شعراء صوفی ہوتے تھے اور خانقاہی تہذیب کو حکومتی تحفظ اور سماجی وقار حاصل تھا۔

اردو شعر و ادب کی ترقی میں اٹھارہویں صدی کے نصف زمانے کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ اردو شاعری کا یہ وہ عہد زریں ہے جس میں سودا، درد، میر، میر حسن جیسے باکمال

سخنوران اردو معرضِ ظہور میں آئے۔ جن کے نام اور کلام آج بھی مطلعِ سخن پر آفتابِ تازہ کی طرح روشن ہیں۔ میر حسن نے ”سحرالبیان“ لکھ کر جہاں فنِ مثنوی کو نقطہٴ عروج پر پہنچایا وہیں سودا نے میدانِ قصائد میں ایسے قابلِ رشک معرکے سر کیے کہ اس صنف کو ناقابلِ بیان حد تک اعتبار و وقار حاصل ہو گیا۔ صنفِ غزل میں میر و درد کا کوئی ثانی نظر نہیں آتا۔ یہ تمام شعراء نے اپنے عہد میں ممتاز تو تھے ہی بعد کے زمانوں پر بھی بے طرح اثر انداز ہوئے۔ ان تمام شعراء اپنے ماقبل کی شعری روایت سے مربوط ہوتے ہوئے بھی بعض فکری و فنی سطح پر خود کو علیحدہ رکھا۔ ان کے اجتہادی رویے، انحرافی تنگ و دو اور اختراعی ذہن کی مشترکہ کارکردگی ہی کا نتیجہ تھا کہ اردو شاعری ایک نئے عہد میں داخل ہوئی۔ سودا کا شمار نہ صرف اپنے عہد کے ممتاز استاد شاعروں میں ہوتا ہے، بلکہ بعد کے زمانوں میں بھی ان کی طرح کوئی دوسرا پیدا نہ ہوا۔ اصلاحِ زبان اور فنِ شاعری میں ان کے کارہائے نمایاں کو کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ سودا اور میر کو اس اعتبار سے بھی اولیت حاصل ہے کہ انھوں نے عوام کی زبان کو شاعری کی زبان بنانے کا غیر معمولی کارنامہ انجام دیا۔ انھوں نے اردو شاعری میں متعدد فارسی تشبیہات و استعارات اور الفاظ و محاورات کو استعمال کر کے حلاوت و شیرینی پیدا کی۔ فارسی تراکیب کی طرز پر نئی نئی ترکیبیں وضع کرنے کا سہرا بھی انہیں کے سر بندھتا ہے۔ فارسی روایت اور اس کی رائج تلمیحات کے ساتھ قدیم ہندی روایت کو بھی اپنایا۔ ہندی الفاظ کو بھی سودا نے بلا جھجک استعمال کیا ہے۔ سودا کی شاعرانہ عظمت ان کی قصیدہ نگاری میں مضمر ہے۔ انھوں نے غزلیں بھی خوب کہی ہیں۔ ان کی غزلیں ان کی انحرافی طبیعت کی غمازی کرتی ہیں۔ غزل کے متعلق یہ بات بنیادی اہمیت کی حامل سمجھی جاتی ہے کہ اس میں سبک روی کا عنصر پایا جائے۔ بلند آہنگی کا بار غزل جیسی نازک صنف برداشت نہیں کر سکتی۔ سودا نے اس روایت کے برخلاف اردو غزل کو بلند آہنگی سے ہمکنار کیا، اور اسے قصیدے کے بالکل قریب کر دیا۔ داخلیت اور معنی آفرینی کے برعکس خارجی مظاہر کی عکاسی اور مضمون و معنی کو انھوں نے غزل کا محور و مرکز بنایا۔ تاہم ان کی غزلیں ایک نئے رنگ و آہنگ کی نمائندگی کرتی ہیں جسے قصیدے کا بنیادی رنگ و آہنگ سمجھا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی غزلیہ شاعری میں ہزار ہا آہنگ، متعدد رنگ اور ان گنت لہجے اور کیفیتیں ملتی ہیں۔

غزل میں مشکل بحریں اور سنگلاخ زمین استعمال کرنے کا پہلا تجربہ بھی سودا نے کیا۔ اردو کی پوری شعری روایت میں سودا کی طرح کوئی قصیدہ گو نظر نہیں آتا۔ انھوں نے پہلی بار فارسی کے شہرہ آفاق قصیدوں کو سامنے رکھ کر اردو میں قصیدے لکھے کہ اس کے آگے فارسی الاصل قصیدے کی چمک بھی ماند پڑ جاتی ہے۔ صنفِ ہجو کی بھی انہیں کے ہاتھوں فنی تکمیل ہوئی۔

مرثیے کی فکری و فنی تعمیر و تشکیل میں سودا کی کاوشیں ہزار ہا داد و تحسین کی مستحق ٹھہرتی ہیں۔ سودا سے قبل اور کسی قدر ان کے زمانے تک مرثیے کو محض ایصالِ ثواب کا ذریعہ سمجھا جاتا تھا۔ چونکہ مرثیے میں واقعات کر بلا کے دل سوز واقعات کو بیان کیا جاتا ہے، اس لیے اسے ایک مذہبی صنف سمجھ کر قبول کرنے کا رویہ عام تھا۔ اور اس کا واحد مقصد رونا اور رلانا تھا۔ مذہب کا رنگ غالب ہونے کی وجہ سے مرثیہ ایک عرصہ دراز تک تنقید و تنقیص کے دائرے سے باہر رہا۔ سودا اس شعری رویے سے متفق نہ تھے۔ تاہم انھوں نے مرثیے کے رائج تصورات و اعتقادات کو مسترد کرتے ہوئے اسے ایک فن کے طور پر قبول کیا۔ سودا سے پہلے جو مرثیے لکھے جاتے تھے ان میں نہ تو واقعاتی ربط ملتا ہے اور نہ کردار نگاری کا کوئی باقاعدہ اہتمام۔ سودا مرثیے میں مربوط واقعہ نگاری کے موجد ہیں۔ مزید برآں مرثیے میں کردار نگاری کی ابتدا بھی انہیں کے مرثیے سے ہوتی ہے۔ پروفیسر شارب ردو لوی نے اپنے مضمون ”مرثیہ سودا کی تاریخی و ادبی اہمیت“ میں اس نکتے کو واضح طور پر نشان زد کیا ہے:

”چونکہ مرثیے میں بعض ڈرامائی عناصر اسی خصوصیت کے ساتھ سرگرم عمل نظر آتے ہیں۔ جس طرح ڈرامے میں اس لیے کردار نگاری مرثیے کا ایک اہم جز بن گئی۔ میر انیس نے مرثیے میں کردار نگاری کے وہ بیش بہا جوہر دکھائے ہیں کہ جن کا اردو ادب میں جواب نہیں۔ سودا کے سامنے کردار نگاری کا یہ فنی رخ نہیں تھا لیکن اپنے مرثیوں میں انھوں نے کردار نگاری کی کوشش کی اور یہ بات یقینی ہے کہ مرثیوں میں کردار نگاری کے نقاش اول بھی سودا ہی ہیں۔“ ۱

سودا سے قبل کے اردو مرثیوں میں تمہید کا التزام دیکھنے کو نہیں ملتا۔ سودا نے قصیدے ہی کی طرح مرثیے میں بھی پہلی بار 'تشبیب' کا اضافہ کیا، جسے بعد میں 'چہرہ' کہا گیا اور اسے مرثیے کے اجزائے ترکیبی میں شامل کیا گیا۔ سودا نے مرثیے میں بہت سے تجربے بھی کیے۔ ان کے زمانے تک مرثیے تمام بیتوں میں لکھے جاتے تھے۔ جن میں چار چار مصرعوں پر مشتمل ہیئت زیادہ رائج تھی۔ اس روایت سے بھی شعوری طور پر انحراف کرتے ہوئے سودا نے اکثر و بیشتر مرثیوں کو 'مسدس' کی ہیئت میں لکھا، جو آگے چل کر مرثیے کے لیے مخصوص ہو گئی۔

سودا کی مذکورہ کوششوں کا ہی یہ نتیجہ نکلا کہ مرثیہ ایک خالص ادبی صنف کے طور پر متعارف ہوا، جو انیس و دہرے کے زمانے میں اپنی ترقی کے نقطہ عروج پر پہنچ گیا۔

خواجه میر درد کا شمار بھی اس عہد کے نمائندہ صوفی شاعروں میں ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا نام سودا اور میر کے نام کے ساتھ لیا جاتا ہے۔ ان کی غزلیہ شاعری تصوف کے رنگ میں ڈوبی نظر آتی ہے۔ یوں تو تصوف کے موضوع کو شروع ہی سے موضوع سخن بنایا جاتا رہا ہے لیکن درد کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے متصوفانہ فکر و خیال کو اس کثرت سے استعمال کیا کہ اسے غالب راجان کا درجہ حاصل ہو گیا۔ ان کی غزلیں اسی غالب راجان کی نمائندگی کرتی ہیں۔ خواجه میر درد نے اپنی غزلیں میں روحانیت اور تصوف کے باریک مسائل کو پیش کر کے نہ صرف یہ کہ اپنے معاصر اور ماقبل کے شاعروں کے مابین اپنی شاعرانہ انفرادیت کو مستحکم کیا بلکہ اردو غزل کو ایک ایسے رنگ سے روشناس کیا جس کا اثر بعد کی شاعری پر بھی مرتب ہوا۔ رام بابو سکسینہ درد کی شاعری کے اس پہلو پر کچھ اس طرح روشنی ڈالتے ہیں:

”تصوف کو ان سے بہتر کسی نے نہیں کہا۔ عرفان اور تصوف کے

پیچیدہ اور مشکل مضامین اس خوبصورتی اور صفائی سے بیان کیے ہیں

کہ دل وجد کرتا ہے۔“^۱

مندرجہ بالا اقتباس سے اس بات کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ درد کے یہاں مضامین تصوف کو بیان کرنے کی فن کاری اور شاعرانہ ہنرمندی موجود ہے لیکن اس کے معنی یہ نہیں کہ ان

غزلیہ شاعری میں دوسرے رنگوں کا فقدان ہے۔ حسن و عشق کے موضوعات بھی تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ درد کی شاعری کا گہرائی سے مطالعہ کرنے کے بعد یہ حقیقت بھی روشن ہو جاتی ہے کہ متصوفانہ مسائل کے مقابلے میں حسن و عشق کے موضوعات کم ہیں۔ مثال کے لیے ان کی ایک غزل کے چند شعر پیش کیے جاتے ہیں جن میں متصوفانہ رنگ غالب ہے:

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پاسکے میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے
قاصد! نہیں یہ کام تری وسعت کو پاسکے اس کا پیام دل کے سوا کون لا سکے
غافل! خدا کی یاد پہ مت بھول نہ پنہار اپنے تئیں بھلا دے، اگر تو بھلا سکے
یارب! یہ کیا طلسم ہے؟ ادراک و فہم یاں دوڑے ہزار، آپ سے باہر نہ جاسکے
اطفائے نامہ عشق نہ ہو آب اشک سے یہ آگ وہ نہیں، جسے پانی بجھا سکے

مست شراب عشق وہ بے خود جس کو حشر

اے درد! چاہے لائے بخود، پھر نہ لا سکے

اس عہد کے سب سے بڑے غزل گو شاعر میر تقی میر ہیں۔ یوں تو تمام اصنافِ سخن میں انھوں نے طبع آزمائی کی ہے اور ان میں خاصا کلام بھی چھوڑا ہے لیکن ان کی شاعرانہ عظمت کا مرکز ان کی غزلیں ٹھہرتی ہیں۔ میراردو کی شعری روایت کے امین بھی ہیں اور روایت شکن بھی۔ امین اس لیے کہ انھوں نے غزل میں داخلی کیفیات کے اظہار کی اس روایت کو اپنایا جو اصلاً ولی سے شروع ہوتی ہے۔ اور روایت شکن اس لیے کہ انھوں نے ولی کی غزلیہ شاعری کی روایت کو من و عن قبول نہیں کیا بلکہ اس روایت کے بعض فکری و فنی پہلوؤں سے شعوری طور پر اجتناب برتا۔ اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ ولی نے پہلی بار غزل میں داخلی احساس کو شامل کیا اور اسے اظہارِ ذات کا وسیلہ بنایا لیکن اس داخلی احساس میں تنوع اور گہرائی نہیں۔ میر کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنی غزلوں میں جن داخلی جذبات و احساسات کو پیش کیا ہے ان میں تنوعات موجود ہیں۔ یعنی میر کے یہاں انسانی معاملات کے تمام پہلوؤں کی فن کارانہ عکاسی نمایاں ہے۔ احساسات و جذبات کی کوئی سطح ایسی نہیں جسے میر کی شاعری میں تلاش نہ کیا جاسکے۔ میر سے پہلے

کی غزلیہ شاعری میں نہ تو حیات و کائنات کے تجربات و مشاہدات کا کوئی واضح تصور ملتا ہے اور نہ ہی ان کے اسرار و رموز کی نقاب کشائی کی کسی مثال کی تصدیق ہوتی ہے۔ میر کی شاعری کے متعلق ڈاکٹر حامدی کا شیری نے لکھا ہے:

”میر کی عظمت کا انحصار اس بات پر بھی ہے کہ وہ زندگی اور کائنات کا ایک علامتی شعور رکھتے ہیں۔ ان کی شخصیت ایک سطحی نہیں بلکہ پہلو دار اور پیچیدہ ہے۔ خارجی زندگی کے حقائق سے ٹکرانے کے نتیجے میں ان کے یہاں ردِ عمل کے طور پر جذبہ و آگہی کی جو زیریں لہریں اٹھتی ہیں وہ شخصیت کی پیچیدگی، تہ داری اور تب و تاب سے منور ہیں اور علامتی فضا کی تخلیق کرتی ہیں۔“ ۱۔

اس میں شبہ نہیں کہ میر کے یہاں انسانی زندگی اور انسانی رشتوں کا ایک مربوط نظام موجود ہے۔ جو اکثر خارجی حقائق سے متصادم ہوتا رہتا ہے۔ اس تصادم کے نتیجے میں جو صورت حال پیدا ہوتی ہے اس کے شاعرانہ اظہار میں کسی قسم کی پراگندگی یا انتشار نہیں بلکہ حد درجہ متانت اور غیر معمولی نظم و ضبط موجود ہے۔ میر سے قبل تمام دکنی شاعری نشاطیہ عناصر سے مملو نظر آتی ہے۔ اور جس کا تعلق ہمارے داخلی احساسات سے کم اور خارجی حقائق سے زیادہ ہے۔ میر کے سامنے وہ شعری روایت تھی اور وہ اس شعری روایت سے بخوبی واقف بھی تھے تاہم انھوں نے اس روایت سے روگردانی کرتے ہوئے صنفِ غزل کو داخل کی لامحدود دنیا سے متعارف کرایا اور غزل میں سوز و گداز، المیاتی حزن، خود کلامی، سرگوشی، اور لہجے کے دھیمے پن کے عناصر کو داخل کیا۔ زبان و بیان کی سطح پر بھی میر نے کسی قید و بند کی سختی قبول نہیں کی۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے ایک ایسی زبان جو رزمہ کے حصوں کی زبان تھی، ادبی زبان بنانے کا غیر معمولی کارنامہ انجام دیا۔ عام بول چال کے الفاظ کو شعری الفاظ بنانے کی اگر کہیں بکثرت مثالیں ملتی ہیں تو وہ میر کی شاعری ہے۔ میر کی زبان کے متعلق شمس الرحمن فاروقی کی رائے ہے:

”میر نے زبان کے ساتھ آزادیاں بہت کثرت سے روا رکھی

ہیں۔ میر کسی لفظ سے گھبراتے نہیں، اور موقع پڑنے پر وہ دور دراز کے لفظ یا بالکل عوامی لفظ بے خونی سے استعمال کر لیتے ہیں۔ الفاظ کے استعمال کے معاملے میں میر ہمارے سب سے زیادہ مہم جو شاعر ہیں۔“ ۱

موضوع کی سطح پر بھی میر کے یہاں اجتہاد، انحراف اور تبدیل کے بعض ارتعاشات محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ انھوں نے غزل میں عاشق کے کردار کو کردار محض رسمی طور پر بیان نہیں کیا۔ میر کی غزل میں عاشق کا کردار اپنی تمام تر انفرادی صفات کے ساتھ نمایاں ہوتا ہے، جو شاعر میر سے یکسر مختلف ہے۔ چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے
گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر میں میر میر کو اس کو پکارتا رہا
میر نے ہیئت کے بھی نت نئے تجربے کیے ہیں جس سے ان کی جدت پسندی اور اختراعی ذہانت کا اندازہ ہوتا ہے واسوخت، مثلث اور مربع کی ایجاد کا سہرا انہیں کے سر بندھتا ہے۔
سترہویں صدی کے اوائل میں لکھنؤ میں اردو شاعری کے پہلے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ دبستان لکھنؤ سے تعلق رکھنے والے بیشتر شعراء دربار سے متعلق تھے اور شاعری کو حصول زر کا ذریعہ تسلیم کرتے تھے۔ انشا اللہ خاں انشا (۱۷۵۲ء-۱۸۱۷ء)، بکلی مان قلندر بخش جرات (۱۷۴۹ء-۱۸۰۹ء) اور شیخ غلام ہمدانی مصحفی (م: ۱۸۲۳ء) اس دور کے نمایاں شاعروں میں شمار ہوتے ہیں، جن کی شاعری زبان و بیان کے لحاظ سے قابل ذکر تو ٹھہرتی ہے لیکن اس میں کسی فکر اور فنی انحراف یا اجتہاد کا کوئی قابل یقین نشان نہیں ملتا۔ خارجیت، سطحیت، فحاشی و ابتذال اس دور کی شاعری کی نمایاں خوبیاں قرار دی جاسکتی ہیں۔ حالانکہ ”ریختی“ کو اس دور کی ایجاد قرار دیا جاتا ہے اور سعادت یار خاں رنگین کو اس جدید صنف کا موجد بتایا جاتا ہے۔ اگر اس بات کو صحیح تسلیم کر لیا جائے تو بھی اس سے رنگین کی انحراف پسندی ظاہر نہیں ہوتی کہ اس کی موضوعی مناسبت دکن میں شاہی کی غزلوں کے موضوع سے جالمتی ہے۔

میر و سودا کے بعد اگر کسی بڑے جدت پسند شاعر پر نظر ٹھہرتی ہے تو وہ نظیر اکبر آبادی ہیں۔ جن کا تعلق نہ تو دہلی سے تھا اور نہ ہی دبستان لکھنؤ سے۔ آگرہ ان کی شاعری کا دار الخلافہ تھا اور وہ اس کے سلطان۔ ان کی شاعرانہ شہرت ان کی موضوعاتی نظموں سے ہے۔ حالانکہ انھوں نے غزلیں بھی کہی ہیں۔ نظیر نے جس معاشرے میں نشوونما پائی اس معاشرے کے تمام پہلوؤں کو نظموں میں بیان کر دیا۔ ان کی نظموں میں کسی گہرے داخلی تجربے کو تلاش کرنا بے سود ہے۔ انھوں نے اپنے گرد و نواح کے تمام عمومی موضوعات جن سے ان کا براہ راست تعلق تھا نظموں میں بے تکلف بیان کیا ہے۔ ان کی نظموں میں پوری ہندوستانی فضا رچی بسی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ریچھ کا بچہ، کویا ہرن یا پھر میلا ہو یا تہوار یا موسم، ان کی شاعری کے موضوع بنے ہیں۔ ہندو مسلمان کے تمام رسوم و رواج اور تہوار پر ان کی نظمیں ان کی وسیع القلمی کو نمایاں کرتی ہیں جسے بعض لوگ قومی یکجہتی سے بھی تعبیر کرتے ہیں۔ نیاز فتحپوری نظیر کی شاعری کے اس پہلو کو نمایاں کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”نظیر کی شاعری قومی یکجہتی کا سہل ہے۔ انھوں نے ہندوؤں کے

تہوار، تقریبوں، دیوی دیوتاؤں اور ہندو فلسفے پر جو نظمیں کہی ہیں

ان میں ہندوستانیوں کی محبت اور اخوت کا سبق دیا ہے۔“ ۱۔

منظر کشی، محاکاتی انداز تو نظیر سے پہلے کی نظموں میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ لیکن اس کا دائرہ محدود نظر آتا ہے۔ جب کہ نظیر کے یہاں ہر قسم کی منظر نگاری موجود ہے۔ برسات کا موسم ہو، یاسیم تن معشوق، ان کی منظر نگاری کا موضوع بنے ہیں۔

نظیر نے زبان و بیان کی سطح پر کئی تجربے کیے۔ انھوں نے اپنے اظہار کے لیے ایسے الفاظ کا بکثرت استعمال کیا جن کو دوسرے شعراء سطحی اور بازاری تصور کرتے تھے۔ چونکہ اس نوع کے الفاظ رائج موضوعات شاعری کے لیے مناسب نہیں تھے، اس لیے ان کا استعمال وہ خلاف شان سمجھتے تھے۔ نظیر اس روایت سے شعوری طور پر گریز کرتے ہوئے ایسے متعدد الفاظ کو اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔ یہی وجہ تھی کہ ان کی شاعری کو ایک زمانے تک نظر انداز کیا جاتا

رہا۔ اسی بنا پر شیفتہ نے اپنے تذکرے ”گلشن بیخار“ میں نظیر کا ذکر کرنا بھی گوارا نہیں کیا۔ لیکن بعد کے زمانوں میں نظیر کی شاعری گنجینہ نایاب کی طرح دریافت کی گئی۔ انیسویں صدی کے وسط میں مولانا محمد حسین آزاد اور مولانا الطاف حسین حالی نے جس قسم کی قومی اور فطری شاعری کی بنیاد ڈالی اس کے پیش رو نظیر اکبر آبادی کہے جاسکتے ہیں۔

دلی کو نہ صرف یہ کہ سیاسی بلکہ ادبی اعتبار سے بھی ہر زمانے میں فوقیت حاصل رہی ہے۔ اس کے اجڑنے اور بسنے کی حقیقت ہم سب پر واضح ہے۔ دلی پر یہ عذاب کبھی سیاسی عدم استحکام کی وجہ سے نازل ہوا تو کبھی باہری حملہ آور کی وجہ سے۔ یہی سبب ہے کہ دلی کئی بار اجڑی اور کئی بار بسی۔ اور جب جب بسی اس کی رونق میں مزید اضافہ ہوا۔ اٹھارہویں صدی کے اواخر میں چند شعراء کے دم قدم سے جب لکھنؤ میں شاعری کی محفل آراستہ ہوئی تو وہاں اردو شعرا جمع ہونے لگے اور اس طرح دیکھتے ہی دیکھتے لکھنؤ شاعری کا ایک دبستان بن گیا اور دلی کی بزم سخن سکوت کی نذر ہو گئی۔ کچھ عرصے کے بعد یہ سکوت ٹوٹا اور دلی میں پھر سے شاعری کے ایک نئے عہد کا آغاز ہوا۔ جن شعرا نے اپنے کمالات فن سے اس عہد کو اردو شاعری کا عہد تانباک بنایا ان میں غالب، مومن اور ذوق کے نام غیر معمولی اہمیت کے حامل ٹھہرتے ہیں۔

مرزا اسد اللہ خاں غالب (۱۷۹۶ء-۱۸۶۹ء) کا شمار نہ صرف یہ کہ اپنے عہد کے بڑے شاعروں میں ہوتا ہے بلکہ پونے دو سو سال کا طویل عرصہ گزر جانے کے بعد بھی آج وہ شاعرانہ عظمت کے اسی منصب پر فائز ہیں جہاں اپنے زمانے میں تھے۔ خدائے سخن میر کے بعد وہ اردو کے سب سے بڑے شاعر سمجھے جاتے ہیں۔ ان کی پوری شاعری اجتہاد اور انحراف سے عبارت ہے۔ اپنی شاعری کے ابتدائی زمانے سے ہی انہیں بنی بنائی راہ پر چلنا پسند نہ تھا۔

”انھوں نے فن شاعری میں مجتہدانہ بالغ نظری سے کام لے کر

اپنے لیے جداگانہ اسلوب بیان پیدا کیا۔ اور ان کے کلام میں ہم کو

قدم قدم پر ان کی جدت طرازی کے شواہد نظر آتے ہیں۔“^۱

اختر اعی رجحان اور جدت پسندی ان کی فطرت کے بنیادی جوہر تھے۔ ان کی غزلیں ہوں یا قصائد ہر جگہ ان کی جدت پسندی اور نادرہ کاری کو بہ آسانی تلاش کیا جاسکتا ہے۔ مضامین شعر ہوں یا تشبیہات و استعارات یا پھر تخیلات جدت ان کی بنیادی خوبی ٹھہرتی ہے۔ انھوں نے ایک ایسے اسلوب شاعری کو خلق کیا جو نہایت دلکش اور دلفریب ہے اور جس کی نظیر سوائے غالب کے کہیں نہیں ملتی۔ غزل میں حسن و عشق کا اظہار ایک عام سی بات رہی ہے۔ غالب کے یہاں بھی حسن و عشق کی کیفیات موجود ہیں لیکن ان کے اظہار و بیان میں انفرادیت نمایاں ہے۔ غالب کو اس لحاظ سے بھی اولیت حاصل ہے کہ انھوں نے پہلی بار غزل میں فکری عنصر کو داخل کیا۔ یہی وجہ ہے کہ استفہامیہ لہجہ ان کی غزلوں کا غالب لہجہ قرار دیا جاتا ہے۔ مثال کے لیے وہ غزل نقل کی جاتی ہے جس کے تمام اشعار استفہامی لہجے کی نمائندگی کرتے ہیں:

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے آخر اس درد کی دوا کیا ہے؟
ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار یا الہی یہ ماجرا کیا ہے؟
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں غمزہ و عشو و ادا کیا ہے؟
سبز و گل کہاں سے آئے ہیں ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے؟

غالب کی شاعری کا دوسرا اہم نکتہ معنی آفرینی کا ہے۔ عام فہم موضوع میں بھی وہ نئے نئے معنی پیدا کر دیتے ہیں۔ انھوں نے غزل کی بنیادی شعریات سے بھی انحراف کیا ہے۔ عام طور پر کلاسیکی غزل میں معشوق جفا پرست اور ستم شعار ہوتا ہے۔ وہ طرح طرح سے عاشق پر ظلم ڈھاتا ہے اور عاشق اس کی ایک جھلک دیکھنے کے لیے قریہ بہ قریہ دیوانوں کی طرح بھٹکتا رہتا ہے اور معشوق یا تو اپنے گھر میں ہوتا ہے یا پھر محفل رقیب میں۔ غالب کے یہاں اس رویے کی تردید اس شعر سے ہوتی ہے۔

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں

تیرے سوا بھی مجھ پہ بہت سے ستم ہوئے

اس شعر میں شاعر کہتا ہے کہ اے معشوق تیری وفا مجھ پر ڈھائے گئے ظلم و ستم کی تلافی ممکن نہیں۔ یہ تو ممکن ہے کہ تو مجھ سے وفا کر کے اپنے ظلم و ستم کی تلافی کر سکتا ہے لیکن ان ظلموں

کی تلافی کیسے ہوگی جو کہ زمانے کے عنایت کردہ ہیں۔ گویا اس شعر میں غالب نے کس خوبصورتی سے معشوق کے ظلم کو دنیا کے ظلم سے کم وقعت اور حقیر گردانا ہے۔ جب کہ عام طور پر معشوق کے غم یا ستم کو ہی دنیا کا سب سے بڑا غم یا ستم سمجھا جاتا رہا ہے۔ غالب کا یہ شعر کلاسیکی شعریات سے شعوری طور پر کیے گئے انحراف کو نمایاں کرتا ہے۔

ظن اور رعایت کو ایک مستقل رویے کے طور پر قبول کرنے اور برتنے کی پہلی مثال غالب کے یہاں ملتی ہے۔ ان کے یہاں رعایت کا استعمال محض رسومیاتی نوعیت کا حامل نہیں بلکہ یہ رعایتیں شعر کو کثیر المعانی بنانے کی غرض سے ایک موثر وسیلے کے طور پر اپنائی گئی ہیں۔ غالب نے لسانی تجربے بھی کیے ہیں جو ان کے انحرافی رویے کی توثیق کرتے ہیں۔ پروفیسر ابوالکلام قاسمی اپنے مضمون ”غالب کا شعری لہجہ“ میں لکھتے ہیں:

”غالب کے شعری لہجے کے تعین میں زبان کی نحوی ساخت سے

انحراف و صوت کی ادائیگی کا انفرادی انداز بہت اہم کردار ادا

کرتے ہیں۔“^۱

مندرجہ بالا اقتباس کے حوالے سے اس نتیجے پر پہنچنا قدر آسان ہو جاتا ہے کہ غالب کے شاعرانہ لہجے کی تشکیل میں جہاں دوسرے عوامل کا رفرمانظر آتے ہیں وہیں زبان سے انحراف کی جرات مندی بھی ایک اہم کردار ادا کرتی ہے۔ ’خور‘ اور ’آشیان‘ جیسے الفاظ کے استعمال سے غالب کی لسانی انحراف پسندی کا قرار واقعی ثبوت ملتا ہے۔

اس عہد کے دوسرے اہم شاعر حکیم مومن خاں مومن (۱۸۰۰ء-۱۸۵۱ء) ہیں۔ ان کی شاعری میں جو بات کلیدی اہمیت کی حامل ہے وہ نازک خیالی سے تعلق رکھتی ہے۔ غالب کی طرح مومن نے بھی اپنی شاعری کا ایک منفرد اسلوب ایجاد کیا۔ اور بعض رائج تصورات شعر سے گریز کیا۔ معشوق کے شاعرانہ منصب کو وہ جگہ جگہ چیلنج کرتے ہیں۔ وہ اپنی ذات کو معشوق کی ذات پر فوقیت اور افضلیت دیتے ہیں۔ ظہیر احمد صدیقی بدایونی نے مومن کی شاعری کے اس پہلو کی طرف واضح اشارہ کیا ہے:

۱۔ شاعری کی تنقید، صفحہ: ۲۳

”مومن کا احساس خودی کہیں بھی اپنے آپ کو سپرد کرنے کو تیار نہیں، اگر معشوق کو اپنے حسن پر ناز ہے تو عاشق کو اپنے عشق پر غرور ہے۔ جہاں وہ معشوق سے اظہار مطلب میں عاجزی برتتے ہیں، وہاں اس کے تغافل پر چیں بہ جیں بھی ہوتے ہیں۔“ ۱۔

مومن کی غزلوں کے مقطّے اکثر اپنی ذومعنویت کے اعتبار سے دوسرے شعراء کے مقطّوں سے الگ معلوم ہوتے ہیں۔ مقطّ غزل کے اس آخری شعر کو کہتے ہیں جس میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا ہے۔ مومن کے مقطّے عام شعراء کے مقطّوں کے مقابلے میں یکسر مختلف ہیں۔ وہ اپنے تخلص کی معنویت کو اس فنکارانہ ہنرمندی سے استعمال کرتے ہیں کہ وہ شعر کے پورے سیاق و سباق کا ایک غیر منقسم جزو بن جاتی ہے۔ مومن کی جتنی رعایتیں اور جتنے تلازمات مثلاً بت، کافر، کعبہ، مسلمان وغیرہ ہو سکتے ہیں وہ سب ان کے مقطّوں میں موجود ہیں۔ یہ وہ جدت ہے جو ان کی انحرافی کوششوں کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ چند مقطّے پیش کیے جاتے ہیں:

حوریں نہیں مومن کے نصیبوں میں جو ہوتیں بت خانہ ہی سے کیوں یہ بد انجام نکلتا
ہائے صنم ہائے صنم لب پہ کیوں خیر ہے مومن تمہیں کیا ہو گیا
شکر کرتا ہے بے نیازی کا تو نے مومن بتوں کو کیا جانا
کیوں سنے عرضِ مضطر اے مومن صنم آخر خدا نہیں ہوتا

مومن کی غزلوں کے مطالعے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنی غزلوں کو فلسفیانہ پیچیدگیوں سے پاک رکھا ہے مگر مذہبی طنز سے وہ خود کو محفوظ نہ رکھ سکے۔ یہ بات تقریباً تسلیم شدہ ہے کہ غزل کا کوئی مذہب نہیں ہوتا۔ مگر مومن نے اپنی غزلوں کو اپنے مذہبی عقائد کا ترجمان بنایا۔ شیخ محمد ابراہیم ذوق (۱۷۸۹ء-۱۸۵۴ء) اپنے عہد کے استاد شاعروں میں شامل ہیں۔ تمام اصناف میں طبع آزمائی کرنے کے باوجود ’قصیدہ‘ ان کی شہرت کا ذریعہ بنا۔ ان کے بیشتر قصائد بادشاہ وقت یعنی بہادر شاہ ظفر کی مدح میں ہیں۔ سودا کے بعد وہ اردو کے دوسرے بڑے قصیدہ نگار سمجھے جاتے ہیں۔ انہوں نے جہاں قصیدے کی روایت کو قبول کیا ہے وہیں اس

میں بعض انوکھے تجربے بھی کیے ہیں۔ ذوق کے بارے میں یہ بات بالکل عام ہے کہ وہ صاحب علم و فضل تھے۔ عربی اور فارسی زبان پر دسترس رکھتے تھے۔ اسی کا فیضان ہے کہ ان کے قصائد اعلیٰ اصطلاحات سے بھرے پڑے ہیں۔ اصلاح زبان میں بھی ذوق کی کارکردگی ناقابل فراموش ہے۔ انھوں نے زبان کو خوب صاف کیا۔ الفاظ اور محاورے کے بر محل استعمال کو انھوں نے شعوری طور پر اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔ ناصحانہ باتیں ان کی شاعری میں کثرت سے ملتی ہیں۔ ذوق کو زبان پر غیر معمولی عبور حاصل تھا۔ اس لیے وہ مشکل سے مشکل زمینوں اور غیر مانوس قافیوں میں شعر کہنے سے ذرا بھی نہیں جھجکتے۔ سودا کی طرح نہ تو ان کی غزلیں قصیدے کا رنگ و آہنگ لیے ہوتیں اور نہ ہی ان میں غالب کی سی گہرائی و گیرائی پائی جاتی ہے۔ اختصار اور بے ساختگی کے باوجود ان کی غزلیں وفور جذبات و احساسات سے عاری نظر آتی ہیں۔ مثال کے لیے ان کی یہ غزل پیش کی جاتی ہے جو اس عہد کے مروجہ اسلوب سخن سے انحراف کو نمایاں کرتی ہے: ۱۔

نالہ جب دل سے چلا، سینے میں، پھوڑا اٹکا	چلتی گاڑی میں، دیا عشق نے، روڑا اٹکا
جلد آ وعدہ دیدار پہ اے وعدہ خلاف	کب تک اٹکا رہے دم آنکھوں میں تھوڑا اٹکا
توسن عمر رواں، ہر نفس، اڑتا ہی رہا	کہیں میدان فنا میں، نہ یہ گھوڑا اٹکا
بھاگا مجنوں، مری وحشت سے گولے کی طرح	سامنے میرے نہ ذرا بھی، نہ بھگڑا اٹکا

تھی رکاوٹ، دم کشتن بھی، جودل میں اے ذوق

ہاتھ تلوار کا جو یار نے چھوڑا اٹکا

یہ بات پہلے بھی مختصر بیان کی جا چکی ہے کہ دلی پر ہمیشہ باہری حملہ آوروں کے آمرانہ عذاب نازل ہوتے رہے ہیں۔ اس ضمن کا پہلا زبردست حملہ نادر شاہ کا تھا جس نے حکومت و سیاست کو غیر معمولی طور پر متاثر کیا۔ قتل و غارت گری کا بازار ایسا گرم ہوا کہ دلی تباہی و بربادی کی علامت بن گئی۔ ابھی نادر شاہ کے حملے کا زخم تازہ ہی تھا کہ احمد شاہ ابدالی اور مرہٹوں کی قتل و غارت نے دلی میں عدم تحفظ کی صورت حال پیدا کر دی۔ جس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ دلی کے

باشندگان، صاحب علم و فضل اور شاعر و ادیب لکھنؤ اور دوسری ریاستوں میں جائے پناہ تلاش کرنے لگے۔ یہاں یہ بتانے کی چنداں ضرورت نہیں کہ لکھنؤ میں شاعری کا جو دبستان قائم ہوا تھا، اس کی داغ بیل ڈالنے والوں میں دہلی کے شعرا ہی شامل تھے۔ چونکہ دلی کے برخلاف لکھنؤ میں امن امان تھا۔ دولت کی فراوانی تھی اور سب سے بڑی بات یہ کہ اودھ کے نواب و امرا، علم دوست، فارغ البال اور شاعری کے دلدادہ تھے۔ یہی وجہ تھی کہ ان لوگوں نے دہلی کے شعرا کو ہاتھوں ہاتھ لیا، ان کی قدر و منزلت کی اور انہیں دولت و افتخار سے نوازا۔ لکھنؤ کی پرسکون فضا ہی کا یہ کرشمہ تھا کہ وہاں ایک ایسی طرز شاعری ظہور پذیر ہوئی جو دہلی کے طرز شاعری سے قدرے مختلف تھا۔ لکھنؤ کی شاعری میں خارجیت کو خاصی اہمیت حاصل ہے۔ جرأت، انشاء، مصحفی وغیرہ دبستان لکھنؤ کے اولین شعرا قرار پائے۔

ان شعرا کے بعد جن دو شعرا کا ذکر آتا ہے وہ اصلاح زبان کی تحریک سے تعلق رکھتے ہیں۔ شیخ امام بخش ناسخ اور خواجہ حیدر علی آتش ہی وہ دو شاعر ہیں جنہوں نے الفاظ کی تراش خراش، محاورے کی درستی اور بندش کی چستی پر غیر معمولی محنت صرف کی۔ ناسخ کا شمار اردو زبان کے بڑے شاعروں میں ہوتا ہے۔ اور انہیں طرز لکھنؤ کا اصل بانی سمجھا جاتا ہے۔ الفاظ کی صحت پر وہ اس قدر زور دیتے تھے کہ کسی لفظ یا محاورے کی صحت کے متعلق سندان کی شاعری سے دی جاتی تھی۔ ناسخ کے متعلق رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:

”الفاظ اپنی جگہ پر خوب صرف کرتے تھے اور ایسے الفاظ جو سودا اور میر کے زمانے کی یادگار رہ گئے تھے، ان سے اجتناب کرتے تھے..... ناسخ کے کلام میں یہ نقص ضرور ہے کہ انہوں نے الفاظ کی تلاش و جستجو پر ضرورت سے زیادہ توجہ کی اور بد نصیبی سے کہیں کہیں ایسے مغلق اور ادق الفاظ فارسی و عربی داخل کرانا چاہے جو غزل کے شایان شان نہیں ہیں۔ اسی وجہ سے ان کا کلام حسن ظاہری سے تو آراستہ ہے مگر دلچسپی اور تاثیر سے خالی ہے۔“ ۱

رام بابو سکسینہ کی اس بات سے اتفاق کرتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ناسخ کی شاعری میں الفاظ کو شعوری طور سے برتنے کا عمل موجود ہے۔ الفاظ پر زور دینے ہی کا یہ نتیجہ ہے کہ ان کے کلام میں اکثر بے کیفی کا عیب در آیا ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر بھی ناگزیر معلوم ہوتا ہے کہ رعایت لفظی کو انھوں نے اس کثرت سے استعمال کیا ہے کہ وہ نہ صرف یہ کہ ان کے کلام میں ایک غالب رجحان کے طور پر ابھرتی ہے بلکہ جو آگے چل کر طرز لکھنؤ کی بنیادی شناخت بھی قرار پاتی ہے۔ یہاں ناسخ کی ایک غزل کے چند اشعار نقل کیے جاتے ہیں جن میں رعایت لفظی کا خوبصورت استعمال نمایاں ہے: ۱۔

ساقیا دے مجھے شتاب شراب کب سے کرتا ہوں میں شراب شراب
ہجر میں آگ ہو گیا پانی دل کو کر دیتی ہے کباب شراب
زگس مست یار کے آگے ہوئی غیرت سے آب آب شراب

ناسخ نے ایسی غزلیں کہیں جن میں اکہری ردیفیں استعمال ہوئی ہیں۔ انھوں نے افعال میں بھی تبدیلی کی۔ مثلاً آئے ہے، جائے ہے کی جگہ آتا ہے، جاتا ہے اور آئیاں، جائیاں، دکھلائیاں وغیرہ کو متروک قرار دیا۔ تذکیر و تانیث کے سخت گیر اصول مقرر کیے۔

نصف انیسویں صدی کی لکھنوی شاعری میں مرثیے کو غیر معمولی فروغ حاصل ہوا۔ یہاں یہ بتانے کی چنداں ضرورت نہیں کہ دوسری تمام اصناف کی طرح مرثیے کی ابتدا بھی دکن میں ہوئی۔ شاہان گولکنڈہ اور بیجا پور نے اس صنف کی ترقی میں اپنی دلچسپی کا اظہار کیا بلکہ مذہبی صنف ہونے کی وجہ سے وہ خود بھی اس میں طبع آزمائی کرتے تھے۔ لیکن اس وقت کے مرثیے میں کوئی فنی خوبی موجود نہیں۔ یہ محض رونے دھونے کی چیز سمجھی جاتی تھی۔ مذہبی صنف ہونے کی وجہ سے مرثیہ ایک زمانے تک تنقید کی گرفت سے آزاد رہا یعنی اس صنف پر کسی قسم کی نکتہ چینی نہیں کی جاتی تھی۔ اسے ایصال ثواب کا ذریعہ سمجھا جاتا تھا۔ میر حسن سے لے کر میر کے تذکروں میں بہت سارے مرثیہ گو شاعروں کا ذکر ملتا ہے۔ لیکن ان کے مرثیوں کو ادبی حیثیت حاصل نہیں۔ سودا پہلے شاعر ہیں جنہوں نے پہلی بار مرثیے کو روایتی شاعری سے الگ کر کے اسے فن کے

قریب کرنے کی باقاعدہ کوشش کی۔ یہ بات پہلے بھی بیان کی جا چکی ہے کہ سودا کے زمانے تک مرثیہ عام طور پر چار مصرعوں کے پابند ہوتے تھے۔ سودا کو اس اعتبار سے اولیت حاصل ہے کہ انھوں نے پہلی بار مرثیے کے لیے مسدس کی ہیت اختیار کی جو بعد میں مرثیے کی مخصوص ہیت قرار دے دی گئی۔

میر ضمیر اور میر مستحسن خلیق جو میر حسن کے صاحبزادے تھے مرثیہ کی صنف کو باقاعدگی سے اختیار کیا۔ اسی زمانے میں سلام، غزل کی ہیت میں کہے جانے لگے۔ مرثیہ پہلے چالیس پچاس بندوں پر مشتمل ہوتا تھا۔ میر ضمیر پہلے مرثیہ گو ہیں جنہوں نے اس کو طویل کرنے کی پہل کی۔ ضمیر ہی کی یہ اجتہادی اور انحرافی کوشش تھی کہ انھوں نے مرثیہ میں تمہید، سراپا، جنگ اور شہادت کے اجزائے ترکیبی کا اضافہ کیا۔ نوٹ: سب سے پہلے جس شخص نے مرثیہ کو موجودہ طرز کا خلعت پہنایا وہ میر ضمیر، مرزا دبیر کے استاد ہیں۔ میر ضمیر نے مرثیے میں جو جدتیں پیدا کیں وہ حسب ذیل ہیں۔

۱۔ رزمیہ لکھا

۲۔ سراپا ایجاد کیا

۳۔ گھوڑے، تلوار، اسلحہ جنگ کے الگ الگ اوصاف لکھے

ان کی اس اختراعی پہل کی نہ صرف یہ کہ غیر معمولی ہمت افزائی ہوئی بلکہ مرثیہ گوئی میں ایک بڑا انقلاب برپا ہو گیا۔ انیس و دبیر نے مرثیے کی صنف کو فن کے اس نقطہ عروج پر پہنچا دیا جہاں اس کی مزید ترقی کے تمام امکانات ہی ختم ہو گئے۔

انیس کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے مرثیے کو جدید رنگ و آہنگ سے آمیز کیا۔ ان کا کلام فصاحت اور نادرہ کاری کی عمدہ مثال ہے۔ وہ الفاظ کی صحت مندی اور محاورے کی درستگی کا حد درجہ خیال رکھتے ہیں۔ انھوں نے جہاں قدیمی محاورات کا استعمال کیا ہے وہیں نئے محاورے کو بھی نظر تحسین سے دیکھا اور اسے بہ حسن و خوبی برتا بھی۔ مرثیے میں منظر نگاری ایک مشکل امر ہے کیوں کہ اس میں صحرا اور میدان کا رزار کے علاوہ کچھ بھی نہیں ہوتا۔ لیکن انیس

کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اس محدود بیان میں بھی کمال کا جوہر دکھایا ہے۔ ۱۔
 تھی دشت کربلا کی امین رشک آسماں تھا دور دور تک شب مہتاب کا سماں
 چھٹکے ہوئے ستاروں کا زروں پہ تھا گماں نہر فرات بیچ میں تھی مختل کہکشاں
 صبح کا سماں ہو یا پیاس کی شدت، چاندنی رات ہو یا سبزے کا لہلہانا کوئی بھی منظر ایسا
 نہیں جو ان کے مرثیے میں موجود نہیں۔ دبیر کے مرثیے بھی ادبی و فنی نقطہ نظر سے کم اہم نہیں لیکن
 سلاست و روانی اور منظر نگاری کے لحاظ سے وہ انیس کے مرثیے تک نہیں پہنچتے۔

انیس کے مرثیے میں انسانی حیات کی پیش کش کا طریقہ بھی امتیازی شان کا حامل ٹھہرتا
 ہے۔ اس پہلو پر کلیم الدین احمد روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

”انیس نہایت عمدہ اور لطیف طرز سے حیات کی تصویر کشی کرتے

ہیں۔ اس لحاظ سے بھی وہ دبیر سے برتر ہیں۔ انیس دو یا زیادہ

جذبات کو بیک وقت جمع کرتے ہیں اور ان کی موجودگی سے جو کشمکش

ہوتی ہے اسے نہایت حسن و خوبی سے بیان کرتے ہیں۔“ ۲

۱۸۵۷ء کے غدر کو ہندوستان کی تاریخ میں اس لیے بھی اہمیت حاصل ہے کہ اس نے
 ہندوستان کی صد ہا سالہ سیاسی، مذہبی، ادبی، ثقافتی بنیادوں کو ہلا کر رکھ دیا تھا۔ شعروادب کے وہ
 تمام تصورات جن کی پیروی ایک زمانے تک کی جاتی رہی ان کو بھی شکوک کے دائرے میں لا کر
 کھڑا کیا۔ سرسید کی اصلاحی تحریک مسلم قوم کی معاشی اور تعلیمی بد حالی کو دور کرنے کی پہلی باقاعدہ
 کوشش قرار دی گئی۔ سرسید کی اس تحریک کا اثر اردو نظم و نثر پر بھی یکساں طور پر مرتب ہوا۔ نثر میں
 سادگی اور سلاست پر زور دیا گیا۔ مبالغہ آمیز عبارت کی سختی سے ممانعت کی گئی۔ سرسید کے
 افکار و خیالات سے متاثر ہونے والوں میں مولانا الطاف حسین حالی کا نام نمایاں خصوصیت کا
 حامل ہے۔ حالی کی مشہور مسدس ”مد و جزا سلام“ سرسید کے خیالات کی توثیق کرتی ہے۔ اردو
 کی پہلی تنقیدی کتاب ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں حالی نے کلاسیکی شاعری کے جن معائب کی

۱۔ انیس کے مرثیے، جلد اول، صفحہ: ۱۹۶

۲۔ اردو شاعری پر ایک نظر، حصہ اول، صفحہ: ۴۰۴

نشاندہی کی ہے اور اچھی شاعری کی جن خوبیوں کا ذکر کیا ہے اس سے بھی سرسید کے شعری تصورات کا اندازہ ہوتا ہے۔ نظم جدید کے فروغ میں بھی حالی کی نمایاں کارکردگی رہی جسے کبھی بھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ نظم جدید کی تحریک کا آغاز ۱۹۶۷ء میں لاہور میں ”انجمن پنجاب“ کے قیام سے ہوتا ہے۔ اس انجمن کے روح رواں ڈاکٹر جی۔ ڈبلیو رائٹر تھے۔ نظم جدید کی تحریک نہ صرف یہ کہ نئے تصورات شعر اور نئے اسالیب سخن کو عام کرنے کی مجتہدانہ پہل تھی بلکہ قدیم شعری روایت کے بعض پہلوؤں سے انحراف کی شعوری کوشش بھی تھی۔ ایک خاص نوع کے مشاعرے کا انعقاد اس انجمن کی نمایاں خوبی تھی۔ اس وقت مشاعرے کا عام مزاج یہ تھا کہ اساتذہ کے مصرعے پر شعر اطر جی غزل لکھ کر شامل مشاعرہ ہوتے تھے۔ اس لیے غزلیں قافیہ پیمائی کی یکسانیت کا شکار ہو جاتی تھیں۔ اس روایتی مشاعرے کے علی الرغم انجمن کے مشاعرے میں مصرع طرح کی جگہ ایک موضوع دیا جاتا تھا جس پر شعرا نظمیں لکھ کر پڑھتے تھے۔ انجمن کے مشاعرے بہت مقبول ہوئے۔ انجمن کی روداد سے پتہ چلتا ہے کہ آزاد اور حالی کے علاوہ مقامی شعرا بھی اس مشاعرے میں شامل ہوتے تھے۔ حالی کی کئی نظمیں یا مثنویاں اس دور سے تعلق رکھتی ہیں جن میں سب سے زیادہ مشہور ”برکھارت“ ہے۔ حالی کا سب سے بڑا شعری کارنامہ مسدس مدو جز اسلام ہے۔ جسے سرسید اپنے لیے توشہ آخرت تسلیم کرتے تھے۔ یہ نظم قومی شاعری کی عمدہ مثال ہے۔ مثلاً ۱۔

یہی حال دنیا میں اس قوم کا ہے بھنور میں جہاز آ کے جس کا گھرا ہے
کنارا ہے دور اور طوفاں بپا ہے گماں ہے یہ ہر دم کہ ڈوبتا ہے
نہیں لیتے کروٹ مگر اہل کشتی
پڑے سوتے ہیں بے خبر اہل کشتی

اس نظم کے لیے حالی نے مسدس کی ہیئت اپنائی ہے، اردو شاعری میں پہلے بھی راج تھی لیکن اس نظم میں حالی نے جن موضوعات کو پیش کیا ہے اس کی مثال حالی سے پہلے کہیں نہیں ملتی۔ اس نظم سے متعلق ڈاکٹر ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

”مسدس ایک تاریخی اور قومی نظم ہے۔ بلکہ ایک حد تک اسے مسلمان قوم کا مرثیہ ہی کہنا چاہیے۔ اس کی تحریک مسلمانوں کے زوال اور پستی کو دیکھ کر ہوئی تھی۔ خاص کر جب اس کا مقابلہ مسلمانوں کے عروج و زوال اور افعال کے دور سے کیا جائے۔“ ۱۔

اس میں شبہ نہیں کہ یہ نظم قوم کی حالت زار کا نوحہ ہے اس میں عالم اسلام کے عروج و زوال کے داستان کی فنی پیش کش موجود ہے۔ شعری اسالیب کے اعتبار سے بھی دیکھا جائے تو حالی کی یہ نظم ایک اجتہادی شان کی حامل ٹھہرتی ہے۔ حالی کے یہاں ایسی نظمیں بھی موجود ہیں جن میں سیاسی معاملات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ جدید نیچرل شاعری کی ابتدا بھی حالی سے ہی ہوتی ہے۔ حالی کے نزدیک نیچرل شاعری سے مراد صرف مناظر فطرت کی مرقع کشی نہیں ہے بلکہ ہر وہ شاعری ہے جو لفظاً اور معناً دونوں ہی اعتبار سے فطری ہوں۔ ’نشاط امید‘، ’حب وطن‘ اور ’مناظرہ رحم و انصاف‘ انجمن پنجاب کے توسط سے منعقد ہونے والے مشاعرے کی یادگاریں ہیں۔

نظم جدید کی تحریک کے دوسرے بڑے علمبردار مولانا محمد حسین آزاد تھے۔ ”شب قدر“ ان کی پہلی مثنوی ہے۔ اس مثنوی سے جدید اردو شاعری کا آغاز ہوتا ہے۔ ”ابر کرم“ ان کی دوسری مشہور نظم ہے جو نیچرل شاعری کی عمدہ مثال ہے۔ اس نظم کا موضوع وہی ہے جو حالی کی مثنوی ”برکھارت“ کا ہے۔ موضوعی یکسانیت کے باوجود دونوں اپنے اسالیب اور اظہار و بیان کے لحاظ سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ انھوں نے بعض انگریزی نظموں کا اردو میں ترجمہ بھی کیا ہے۔ ان کی نظمیں ”جذب دوری“ اور ”خوبیو“ کو انگریزی نظموں کا ترجمہ بتایا جاتا ہے۔ اول الذکر بے قافیہ نظم ہے۔ اس نظم کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس وقت شاعری میں ہیئت و اسلوب کی سطح پر جو تجربے ہو رہے تھے، آزاد بھی اس میں کسی نہ کسی طور پر ضرور شامل تھے۔

اس تحریک کے تیسرے اہم شاعر مولانا شبلی نعمانی تھے۔ وہ ایک ہمہ گیر شخصیت کے مالک تھے۔ لیکن یہاں ان کی شاعری سے گفتگو مقصود ہے۔ وہ شاعری جو جدید دور کی عکاسی کرتی ہے۔ مولانا شبلی نعمانی کی شاعری کا موضوع سیاست نہ تھا لیکن وہ اپنے گرد و پیش کے سیاسی

حالات سے خود کو محفوظ نہ رکھ سکے تھے۔ شبلی کی سیاسی دلچسپی کے متعلق سید سلیمان ندوی لکھتے ہیں:

”سیاست کا باب مولانا کے قلم کا موضوع نہ تھا، تاہم وہ سیاست کے ہمیشہ دلدادہ رہے لیکن ان کی سیاسیات کا یہ رتبہ بھی حقیقت میں ان کے کلامیات ہی کی وسعت کا ایک جزو تھا۔ یعنی اسلام، اسلامی تمدن، اسلامی تاریخ، اسلامی علوم و فنون میں جو شیفنگی تھی اس کا فطری اقتضایہ ہونا چاہیے کہ ان کو اسلام کی حکومت عزیز ہو اور جی چاہتا ہو کہ وہ کتابوں میں جس کی تصویر دیکھتے رہتے ہیں وہ اس کو مجسم بھی دیکھ سکتے۔“ ۱۔

مذکورہ اقتباس کی روشنی میں شبلی کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ان کے یہاں ایسی بہت سی نظمیں ہماری توجہ کو مبذول کرتی ہیں جن کی بنیادیں سیاسی شعور پر رکھی گئی ہیں۔ بلقان کی جنگ ہو یا کانگریس اور مسلم لیگ یا پھر جماعت احرار، ان کی نظموں کے موضوعات بنتے ہیں۔

اس عہد کے دوسرے اہم شاعروں میں اکبر الہ آبادی اور پنڈت برج نرائن چکبست کے نام شامل ہیں جن کی شاعری موضوعاتی انحراف سے عبارت ہے۔ اکبر کی شاعرانہ شناخت ان کی ظریفانہ اور طنزیہ شاعری میں مضمر ہے۔ سرسید نے جس انگریزی تعلیم اور پیروی مغرب کو قوم کی ترقی کے لیے ناگزیر سمجھا تھا اس کو شک و شبہ کی نظر سے دیکھنے والوں میں جہاں ایک طرف علمائے دین کا طبقہ تھا وہیں ایسے لوگ بھی تھے جنہیں مشرقی تہذیب عزیز تھی اور وہ یہ سمجھتے تھے کہ انگریزی تعلیم اور طرز معاشرت کو اپنا کر ممکن ہی نہیں کہ مشرقیت اور مذہبی قدروں کو محفوظ رکھا جاسکتا ہے۔ اکبر کا شمار انہیں لوگوں میں ہوتا ہے جو انگریزی تہذیب و تعلیم کو مشرقی تہذیب اور روایات کے لیے خطرہ سمجھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اکبر کی شاعری میں ان عناصر کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔

پنڈت برج نرائن چکبست نے حب الوطنی کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ ان سیاسی نظریے میں ہندو مسلم اتحاد کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں دونوں

قوموں کے اتحاد سے پروان چڑھنے والی حب الوطنی اپنے نقطہ عروج پر موجود ہے۔ ”خاک ہند“ ان کی مشہور نظم ہے جو حب الوطنی کے جذبات سے لبریز ہے۔

اسمعیل میرٹھی کا شمار بھی اس عہد کے نمائندہ شاعروں میں ہوتا ہے۔ ان کی شاعری بھی حب الوطنی کے جذبات کی عکاسی ہے۔ لیکن ان کی شاعری کا اہم حصہ ان نظموں پر مشتمل ہے، جن میں چھوٹے بچوں کے معصومانہ جذبات و احساسات و خواہشات کو موضوع بنایا گیا۔ اسمعیل میرٹھی نے ہیتی تجربے بھی کیے تھے۔ بے قافیہ نظم لکھنے والوں میں اسمعیل میرٹھی کا نام بھی شامل ہے۔

حالی، شبلی اور اکبر کے بعد اقبال کا ظہور ہوتا ہے جو اپنی غیر معمولی تخلیقی بصیرت، فکری بالیدگی اور فنی ہنرمندی کے سبب بیسویں صدی کے عظیم ترین شاعر کی حیثیت سے قبول کیے گئے۔ نظم ہو یا غزل دونوں اصناف میں اقبال نے اپنے لیے بالکل مختلف راہ نکالی۔ انھوں نے جہاں نظم میں فکر و فلسفے کو شامل کیا وہیں غزل میں نئے الفاظ، نئی تشبیہیں، نئے آہنگ داخل کیے۔ جن سے ان کے اجتہادی اور انحرافی رویے کی تصدیق ہوتی ہے۔ اقبال کے متعلق مولانا ابوالحسن ندوی کا خیال ہے:

”ان کے کلام میں معنوی بلندی کے ساتھ ساتھ لفظوں کی بندش، ہم

آہنگی، اتار چڑھاؤ، روانی و تسلسل اور موسیقیت اس قدر زیادہ ہے

کہ بار بار پڑھنے کو جی چاہتا ہے۔“ ۱

یہاں اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ اقبال کے ابتدائی کلام میں استاد داغ دہلوی اور امیر مینائی کا رنگ نمایاں تھا۔ لیکن بہت جلدی وہ اس رنگ سے تائب ہو گئے۔ انھوں نے حد درجہ اپنی غزلوں کو روایتی موضوعات اور روایتی اسالیب سے محفوظ رکھنے کی کوشش کی اور اس کوشش میں وہ کامیاب بھی ہوئے۔ اگر ”بانگ درا“ اور ”بال جبریل“ کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو اس بات کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ”بانگ درا“ کی چند غزلیں ایسی ضرور ہیں جن میں غزل کی روایتی نشاط آفریں کیفیت موجود ہے۔ لیکن ”بال جبریل“ کی بیشتر غزلیں موضوعی، لفظی اور اسلوبی سطحات پر اپنی ندرت، جدت اور تازہ کاری کو نمایاں کرتی ہیں۔ اقبال نے اس وقت

غزل کو اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ جب انجمن کے زیر اثر سپاٹ اور اکہری نظمیں لکھنے کا رواج عام اور مقبول تھا، انھوں نے نہ صرف یہ کہ غزل کو فکری عناصر سے ہم آہنگ کیا بلکہ ایسی لفظیات سے بھی روشناس کیا جس کی مثال اقبال سے پہلے کہیں دیکھنے کو نہیں ملتی۔ ان کی غزلیں تسلسل خیال کا نمونہ معلوم ہوتی ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ روایتی غزل کی پراگندہ خیالی کے برخلاف غزل ارتکاز خیال کی حامل ٹھہرتی ہیں۔ ابوالکلام قاسمی اپنے مضمون ’اردو کی غزل کی روایت میں اقبال کی انفرادیت‘ میں لکھتے ہیں:

”اقبال اردو شاعری کے موجودہ اسالیب سے مطمئن نہیں تھے اور زبان کے تمام رموز و نکات سے باخبری کے ساتھ وہ لسانی اجتہاد اور شعری محاورے میں تبدیلی کے طرف دار تھے۔ ان کو یقین تھا کہ اردو کا روایتی شعری سرمایہ جب تک رائج اور منجمد لفظیات اور کلیشے سے نجات حاصل کرنے کی کوشش نہیں کرتا۔ نئے موضوعات و مطالب کے بیان اور نئی فکر کے امکان کو شاعری میں پوری طرح رو بہ عمل نہیں لایا جاسکتا۔ وہ خوب واقف تھے کہ ان کو کس حد تک شاعری کی روایتی لفظیات سے استفادہ کرنا ہے اور کہاں کہاں انہیں انفرادی صلاحیت کی بنیاد پر اجتہاد و انحراف کے ذریعے زبان کے اسلوب میں وسعت پیدا کرنے کی ضرورت ہے۔“^۱

اقبال نے غزل میں کچھ ایسے تجربے کیے ہیں جن سے ان کی انحرافی کوششوں کا پتا چلتا ہے۔ غزل کی ہیتی وحدت قائم کرنے کے لیے ردیف کا استعمال ہوتا ہے۔ لیکن اقبال نے اپنی نصف سے زائد غزلوں میں ردیف کے بجائے قوافی کی بنیاد پر غزل کی ہیتی اکائی کو برقرار رکھنے کی سعی کی ہے۔ مثال کے لیے یہ غزل پیش کی جاسکتی ہے۔^۲

اثر کرے نہ کرے سن تو لے مری فریاد نہیں ہے دید کا طالب یہ بندہ آزاد

۱۔ ”اقبالیات“، جنوری تا مارچ

۲۔ کلیات اقبال، صفحہ: ۸۰۷

یہ مشت خاک، یہ صرصر، یہ وسعت افلاک کرم ہے یا کہ ستم، تیری لذت ایجاد
 ٹھہر سکا نہ ہوائے چمن میں خیمہ گل یہی ہے فضل بہاری، یہی ہے باد مراد
 قصوروار، غریب الدیار ہوں لیکن ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد
 خطر پسند طبیعت کو سازگار نہیں وہ گلستاں کہ جہاں گھات میں نہ ہو سیاد
 مقام شوق ترے قدسیوں کے بس کا نہیں انہیں کا کام ہے یہ جن کے حوصلے ہیں زیاد

مذکورہ غزل میں ایک خاص قبیل کے الفاظ یا تشبیہات و استعارات، مثلاً فریاد، خاک، صرصر، افلاک، چمن، گلستاں، خیمہ گل، فضل بہاری، باد مراد، خرابہ، فرشتے، مقام شوق، قدسی وغیرہ کے استعمال سے پوری غزل ایک خاص قسم کے رنگ و آہنگ کی حامل ہو گئی ہے۔ پراگندہ خیالی کے برخلاف تسلسل خیال کو اس کی بنیادی خوبی قرار دی جاسکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس غزل کے تمام اشعار میں نظم کا سار بظہور ہے۔ اگر ردیف کا اہتمام کیا جاتا تو شاید یہ ممکن نہ تھا کہ اس غزل میں نظم کا سا آہنگ اور تسلسل پیدا ہو پاتا۔

بیسویں صدی کے اوائل میں نظم گوئی کی طرف خاطر خواہ توجہ دی گئی۔ انجمن پنجاب کے زیر اثر ایسی نظموں کا ایک بڑا ذخیرہ جمع ہو چکا تھا جن میں فطرت کی منظر کشی، حب الوطنی اور قومی یکجہتی کی پیش کش موجود تھی۔ اس عہد میں انگریزی اور دوسری غیر ملکی زبانوں کی نظموں کے ترجمے بھی کیے گئے۔ نظم طباطبائی نے بعض انگریزی نظموں کے اردو میں عمدہ ترجمے کیے۔ ”گورغریباں“، نظم طباطبائی کی مشہور نظم تسلیم کی جاتی ہے جو گرجے کی نظم کا ترجمہ ہے۔ دوسری زبانوں کی نظموں کے ترجمے نے اردو شاعری میں ہیئت و تکنیک کی راہ ہموار کی۔ اردو نظم میں ہیئت اور تکنیک کے تجربوں کے ذیل میں شرر کا نام خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ انہیں یہ امتیاز حاصل ہے کہ انھوں نے پہلی بار مغربی ہیئتوں کے زیر اثر اردو میں نظم معریٰ اور آزاد نظم کا تجربہ کیا۔ شرر نے نظم معریٰ کی ہیئت کو اپنے ڈراموں کے لیے استعمال کیا تھا۔ ”مظلوم ورجنیا“ ان کا ایک غیر مقفل ڈرامہ ہے۔

شاعری میں ہیئت و تکنیک کی سطح پر انحراف کرنے والوں میں عظمت اللہ خاں کا نام نمایاں ہے۔ عظمت اللہ خاں کی نظموں کی تشکیل میں ہندی بحروں اور گیتوں نے کلیدی کردار ادا

کیا ہے۔ سانیٹ کی ہیئت میں نظمیں لکھنے والوں میں اختر شیرانی کا نمایاں مقام ہے۔ اردو شاعری میں انحراف و اجتہاد کا ذکر اس وقت تک نامکمل معلوم ہوتا ہے، جب تک کہ ترقی پسند تحریک کا ذکر نہ کر دیا جائے۔ اردو میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ۱۹۳۶ء میں ہوتا ہے۔ ترقی پسند تحریک نے اردو شعر و ادب میں ایک نہایت اہم اور تاریخی کارنامہ انجام دیا تھا۔ ترقی پسند تحریک سے قبل اردو شعر و ادب پر رومانیت کا طلسم حاوی تھا۔ ترقی پسند تحریک نے ادب کو خیالی طلسم سے آزاد کرایا اور اسے سماج اور سماجی مسائل کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ شاعری میں اظہار سے زیادہ مواد اور موضوع پر زور دیا گیا۔ خارجی مسائل جن میں غلامی، استحصال، بھوک، آزادی وغیرہ شامل تھے، شاعری کے غالب موضوعات قرار دیے گئے۔ موضوعات کے سطح پر ترقی پسند شاعری میں انحراف کی آواز کافی بلند نظر آتی ہے لیکن ہیتی انحراف سے اسے کوئی سروکار نہ تھا۔ لیکن بعد میں نظم معرئی اور آزاد کی ہیئت کو ترقی پسند شعرا نے اپنے اظہار کا مستقل وسیلہ بنایا۔ ترقی پسند شاعروں میں مخدوم، سردار جعفری، فیض، جوش کے نام خصوصی اہمیت کے حامل ٹھہرتے ہیں جن کی شاعری موضوعاتی اور ہیتی انحراف سے عبارت ہے۔

ترقی پسند تحریک کے ساتھ ہی ساتھ ’حلقہ‘ ارباب ذوق‘ کا ذکر بھی ناگزیر ہے۔ ’حلقہ‘ ارباب ذوق‘ کی ابتدا لاہور میں ۲۹ اپریل ۱۹۳۹ء میں ہوئی تھی۔ حلقے کے تمام شاعر و ادیب ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے۔ عصری حسیت کے ترجمان اور روایتی اظہار و اسالیب کے سخت مخالف تھے۔ حلقے کے قیام اور اس کے ادبی رویوں کے متعلق عقیل احمد صدیقی لکھتے ہیں:

”تحریک کی ابتدا میں سب ہی نوجوان شاعر و ادیب ترقی پسند تحریک سے ہی وابستہ سمجھے جاتے تھے۔ اس دور کے تمام ادیبوں میں قدر مشترک یہ امر تھا کہ سب نئی قدروں کے ترجمان تھے اور روایت کے منکر۔ حلقے سے وابستہ ادیب کچھ زیادہ ہی بے باک تھے۔ یہ ہر طرح کی پابندی کے خلاف تھے جب کہ ترقی پسند گروہ روایت سے مخالف ہوتے ہوئے بھی ایک مخصوص ضابطہ اخلاق کا پابند تھا۔ جب نئے ادیبوں کے بعض انتہا پسندانہ رویوں پر

اعتراضات ہوئے تو ترقی پسند ادیبوں نے اپنی شناخت از سر نو مقرر کی اور ان ادیبوں کو تحریک سے خارج کر دیا جو ان کے اصولوں کا احترام نہیں کرتے تھے۔ رد عمل کے طور پر حلقے والوں نے بھی ترقی پسندوں کو تنقید کا نشانہ بنایا اور ان سے الگ اپنی شناخت مقرر کی۔ حلقے نے اپنے نظریے کو ”جدید“ کا نام دیا۔ اس طرح ”ترقی پسند ادب“ اور ”جدید ادب“، ”ترقی پسند شاعری“ یا ”جدید شاعری“ دو الگ الگ شناخت بن گئیں۔^۱

”حلقہٴ ارباب ذوق“ کے شاعروں نے روایتی صنف سخن میں سب سے زیادہ غزل سے اپنی بے اطمینانی کا اظہار کیا۔ وہ غزل کو عصری مسائل کے بیان میں ناکام تصور کرتے تھے۔ حالی کے بعد ترقی پسند اور حلقے کے لوگوں نے غزل پر شدید قسم کا اعتراض کیا تھا۔ میراجی، مختار صدیقی اور ضیا جالندھری وغیرہ شاعر ایسے ضرور تھے جنہوں نے نہایت عمدہ غزلیں بھی کہی ہیں۔ لیکن حلقے نے بنیادی طور پر نظم کے جدید تصور کو عام کرنے کی کوشش کی تھی۔ جہاں ترقی پسندوں نے شاعری میں خارجیت پر اصرار کیا تھا وہیں حلقے کے شاعروں نے داخلیت پسندی اور انفرادی احساس کی اہمیت پر زور دیا تھا۔

حلقے کے شاعر اظہار و بیان کے لیے قدیم ہیروں کے برخلاف مغرب کی نئی ہیروں اور شعری تکنیک کو بروئے کار لائے۔ آزاد نظم اور نظم معرئی کو ترقی اور فروغ دینے میں حلقے کی کارکردگی ناقابل فراموش ہے۔ جس کا تیسرے باب میں تفصیلی ذکر کیا گیا ہے۔



باب سوم

آزادی کے بعد اردو شاعری میں فکری انحرافات

(الف) ترقی پسند فکر

(ب) وجودی فکر

آزادی کے بعد اردو شاعری میں فکری انحرافات

(الف) ترقی پسند فکر

آزادی کے بعد جن افکار نے اردو شاعری کو بیش از بیش متاثر کیا اور جن سے اردو شاعری میں انحرافات و اجتہادات کی راہیں ہموار ہوئیں ان میں ترقی پسند اور وجودی فکر کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ یوں تو ترقی پسند تحریک کی ابتدا آزادی سے قبل ہو چکی تھی۔ لیکن آزادی کے بعد کی دودھائیوں تک تخلیق ہونے والی شاعری پر اس کے اثرات مرتب ہوتے رہے۔ اس سے قبل کہ آزادی کے بعد کی اردو شاعری میں ترقی پسندانہ فکری انحراف کا جائزہ لیا جائے، ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ترقی پسند تحریک کا آغاز اور اس کے اغراض و مقاصد کی وضاحت کر دی جائے۔

۱۹۳۵ء میں چند ہندوستانی طالب علموں نے لندن میں ایک ادبی انجمن کی داغ بیل ڈالی جسے ہندوستانی ترقی پسند مصنفین کا نام دیا گیا تھا۔ سجاد ظہیر، ڈاکٹر محمد دین تاثر، جیوتی گھوش، پرمود سین گپتا اس انجمن کے معزز ادیب تھے۔ اس انجمن کے ادیبوں نے پہلا کام یہ کیا کہ اپنا ایک ادبی منشور مرتب کیا جس میں ہندوستانی سماج و سیاست میں رونما ہونے والی تبدیلیوں، پرانی قدروں کی شکستہ اور نئی قدروں کے ظہور کی طرف واضح اشارہ کیا گیا، ادیب کو یہ تلقین کی گئی کہ وہ ادب میں بدلی ہوئی معاشی اور معاشرتی صورت حال کا اظہار کریں۔ انھوں نے اردو کے بیش روایتی شعری سرمایے بالخصوص غزل کی روایت کی سخت نکتہ چینی کی اور اسے زوال پذیر بتایا۔ ادب کو جاگیر دارانہ ذہن اور رجعت پسندوں کے تصرف سے آزاد کرانا اور اسے عوام کا ہموا بنانا اس انجمن کا بنیادی مقصد قرار پایا۔ منشور میں اس بات کی بھی وضاحت کی گئی کہ ادیب کو سماجی مسائل سے براہ راست تعلق رکھنا چاہیے اور شعر و ادب میں ان ہی مسائل کی عکاسی کی جانی

چاہیے۔ لندن کے ہندوستانی ادیبوں نے انجمن کے اس منشور کو جب ہندوستان بھیجا تو یہاں کے ادیبوں نے نے نظر تحسین سے دیکھا۔ سجاد ظہیر نے ہندوستان واپس لوٹنے کے بعد انجمن کے منشور کو منظم تحریک کی صورت میں عام کرنے کی سعی کی اور ان کی یہ کوشش کامیاب بھی ہوئی۔ ان کی اسی کوشش کا نتیجہ تھا کہ اپریل ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں ترقی پسند مصنفین کی پہلی کل ہند کانفرنس کا انعقاد ہوا۔ اس تاریخی کانفرنس کی صدارت اردو کے پہلے افسانہ نگار منشی پریم چند نے کی۔ منشی پریم چند نے اپنے صدارتی خطبے میں تحریک کا استقبال کرتے ہوئے ادب اور زندگی کے رشتوں پر روشنی ڈالی۔ ادب کے افادی پہلو اور اس کی مقصدیت کو نمایاں کیا۔ پریم چند کے الفاظ تھے:

”مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں کہ میں اور چیزوں کی طرح آرٹ کو بھی افادیت کی میزان پر تولتا ہوں۔ بے شک آرٹ کا مقصد ذوق حسن کی تقویت اور وہ ہماری روحانی مسرت کی کنجی ہے لیکن ایسی کوئی ذوقی، معنوی یا روحانی مسرت نہیں جو اپنا افادی پہلو نہ رکھتی ہو۔ مسرت خود ایک افادی شے ہے اور ایک ہی چیز سے ہمیں افادیت کے اعتبار سے مسرت بھی حاصل ہوتی ہے اور غم بھی۔ آسمان پر چھائی شفق بے شک ایک خوشنما نظارہ کا باعث نہیں ہو سکتی کیوں کہ وہ اکال کی خبر دیتی ہے۔ ہمیں حسن کا معیار تبدیل کرنا ہوگا۔ ابھی تک اس کا معیار امیرانہ اور عیش پرورانہ تھا۔“^۱

ترقی پسند مصنفین کی پہلی کل ہند کانفرنس کی دوسری اہم بات تحریک کے اعلان نامے کی ترتیب و تدوین تھی۔ اس اعلان نامے میں کم و بیش وہی باتیں بیان کی گئیں جو لندن کے منشور میں بیان کی جا چکی تھیں۔ خصوصاً یہ کہ ادب کو زندگی کا ترجمان ہونا چاہیے۔ ترقی پسند تحریک کے قیام کے بعد ہندوستانی ادیبوں نے اس تحریک کا گرم جوشی کے ساتھ خیر مقدم کیا۔ اس تحریک کو جہاں پریم چند، حسرت موہانی، مولوی عبدالحق اور رویندر ناتھ ٹیگور جیسے جید ادیبوں کی سرپرستی حاصل ہوئی وہیں اس تحریک کو جواہر لال نہرو جیسے سیاسی رہنما کی بھی پشت پناہی حاصل ہوئی۔

ہندوستان کے مختلف شہروں میں اس کی شاخیں قائم ہوئیں اور ہر جگہ باقاعدگی سے اس کے اجلاس منعقد ہونے لگے۔

ترقی پسند تحریک کے منشورات کی اشاعت کے بعد شاعروں اور ادیبوں کا ایسا حلقہ سامنے آیا جس نے شعری اور نثری تخلیقات کا ایسا نمونہ پیش کیا جس پر منشورات کے گہرے اثرات مرتب تھے۔ ترقی پسند تحریک کے ابتدائی دور سے تعلق رکھنے والوں میں دو طرح کے ادیب موجود تھے۔ ایک تو وہ شاعر و ادیب تھے جو مارکس کے اشتراکی نظام پر یقین رکھتے تھے اور ادب کی سماجیات پر انہیں پورا بھروسہ تھا۔ وہ ادب کے افادی اور مقصدی ہونے کے بڑے حامی تھے۔ دوسرے گروہ میں وہ لوگ شامل تھے جو فرائڈ کے نظریہ تحلیل نفسی سے حد درجہ متاثر تھے اور انہیں ترقی پسند ادبی رویوں سے پوری طرح اتفاق نہ تھا۔ وہ سماج و معاشرت کی فرسودہ قدروں کے تئیں باغیانہ رویہ رکھتے تھے۔ ادب میں ہیئت و تکنیک کے تجربے اور فنی لوازمات کے سلسلے میں وہ مغربی ادیبوں کی پیروی کو جائز تسلیم کرتے تھے۔ تخلیقی اظہار میں کسی قسم کی پابندی انہیں منظور نہ تھی۔ اس لیے وہ آزادی اظہار کا حد سے زیادہ احترام کرتے تھے۔ تاہم تحریک کے ابتدائی زمانے میں جو تخلیقات معرض ظہور میں آئیں ان میں خوف و دہشت کی کثرت تھی اور وہ فن کے تقاضوں کو برائے نام ہی پورا کر پاتی تھیں۔ اپنی تمام تر ہنگامہ آرائی کے باوجود ان میں ادبیت سرے سے ناپید تھی۔ ادبی رویوں کے تئیں صدائے احتجاج کا بلند ہونا ایک فطری بات تھی۔ لہذا ”نیا ادب“ کے پہلے اداریاتی مضمون میں ترقی پسند تحریک کے اس متشدّد تخلیقی رویوں کو ہدف تنقید بنایا گیا:

”ملک کے نئے ادیبوں میں جو اپنے کو ترقی پسند بھی کہتے ہیں ایک خطرناک رجحان پایا جاتا ہے۔ وہ ستارہ تخریب کی پوجا کرتے ہیں۔ یہ لوگ پرانے سماج کے پیدا کیے ہوئے آرٹ، ادب اور اصول اخلاق کے طلسم کو آن واحد میں توڑ ڈالنے کے لیے بے تاب نظر آتے ہیں۔ ان کے سامنے کوئی تعمیری پروگرام نہیں ہوتا لیکن انھوں نے محسوس کر لیا ہے کہ پرانے سماج کی یہ تمام چیزیں اپنی موجودہ صورت میں ان کی انفرادیت کے پھیلاؤ اور ان کی فطری

اتج کے بھار میں سدراہ ہوئی ہیں۔ انگارے، شعلے، چنگاری، آگ، شرارے، آتش پارے انقلابی شرارے، طوفان، خون، باغی اور اسی قسم کے آتشیں لفظوں کا استعمال بہت بڑھ گیا ہے۔ بعض لوگوں کا تو یہی تکیہ کلام ہو گیا ہے۔“ ۱

پھر اسی ادارے میں ترقی پسندی کی تعریف کچھ یوں پیش کی گئی:

”یہ کہنا غلط ہے کہ ترقی پسند ادب اب پرانی چیز کے خلاف نفرت و احتجاج کا نام ہے۔ ترقی پسند ادب ہر چیز کو اس کے ماحول اور تاریخی پس منظر میں دیکھتا ہے اور ادبی کارناموں کی سچی کسوٹی یہی ہے۔ ترقی پسند ادب قدیم ادب سے ناطہ نہیں توڑتا، وہ پرانے ادب کی بہترین روایات کا حامل ہوتا ہے اور انہیں روایتوں کی بنیاد پر نئی عمارتیں کھڑی کرتا ہے۔ ترقی پسند ادب ہی دراصل قدیم ادب کا سب سے معتبر امین اور وارث ہے۔ ہمارے نزدیک ترقی پسند وہ ادب ہے جو زندگی کی حقیقتوں پر نظر رکھے، ان کا پر تو ہو، ان کی چھان بین کرتا ہو اور ایک نئی اور بہتر زندگی کا راہبر ہو لیکن وہ صرف زندگی بلچل اور ہیجان کا ہی نقیب اور نبض شناس نہیں ہوتا۔ وہ صرف سطح پر کروٹیں لینے والی موجوں ہی کے ساتھ نہیں بہتا بلکہ زندگی کی گہرائیوں میں جا کر ان خاموش اور میٹھے دھاروں سے سیراب ہوتا ہے جو سطح سے نیچے بہتے رہتے ہیں۔“ ۲

ترقی پسند ادب کی مذکورہ تعریف میں جہاں زندگی کے مسائل اور عصری آگہی کی اہمیت پر زور دیا گیا ہے وہیں ادب کے صالح اقدار کو بھی خاطر خواہ لحاظ رکھا گیا ہے۔ ترقی پسند ادب کی یہ تعریف ان تمام ادیبوں کے لیے مناسب تھی جو ترقی پسند تحریک سے براہ راست یا بالواسطہ طور سے منسلک تھے۔ اس عہد کے بیشتر ادیبوں کا نشانہ صرف یہ کہ زندگی کی سنگین حقیقتوں کا برملا

۱۔ بحوالہ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ص ۵۹-۵۸

۲۔ بحوالہ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ص ۵۹

اظہار تھا بلکہ ان کی یہ خواہش بھی تھی کہ ملک ایک بڑے انقلاب سے دوچار ہو۔ اس لیے ان کے یہاں انقلاب پر خاص زور دیا جانے لگا۔ ان کے اس طریقہ کار سے بعض شاعر و ادیب کو اتفاق نہ تھا اور وہ یہ سمجھتے تھے کہ انقلاب کا یہ نغمہ آتشیں ادب و سماج میں صرف اور صرف تخریب کاری کو راہ دے سکتا ہے۔ ۱۹۱۷ء کے روسی انقلاب کی مثال ان کے سامنے تھی۔ جس میں مارکس کے نظریہ اشتراکیت نے اہم کردار ادا کیا تھا۔ یہ بات مسلم الثبوت ہے کہ ترقی پسند فکر کا اصل منبع فلسفہ مارکس کا فلسفہ جدلیاتی مادیت ہے۔ مطلب یہ کہ ترقی پسند تحریک میں مارکس کے نظریے کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ لیکن تحریک کے ابتدائی منشور میں مارکس کے اشتراکی نظام اور اس کے نفاذ کا کوئی واضح عندیہ نہیں ملتا۔ پھر بھی تحریک سے وابستہ ادیبوں کی ابتدائی تخلیقات میں مارکس کے نظام اشتراکیت کے تئیں اتباعانہ رویہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ جو بعد ازاں شدت اختیار کر لیتا ہے۔ یعنی مارکس کے اشتراکی نظام زندگی کی تبلیغ ترقی پسند تحریک کا حصہ بن گئی اور پھر ہر وہ تخلیق ترقی پسند کہلانے لگی جس میں مارکس کے نظریہ حیات و کائنات کی تبلیغ موجود تھی۔

یہ بات پہلے بیان کی جا چکی ہے کہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ نوجوان شعرا کی دو قسمیں تھیں۔ ایک تو وہ تھے جو مارکس کے نظریے سے پوری طرح متفق نہ تھے اور ادب برائے زندگی کے قائل تھے۔ دوسرے وہ تھے جن کی ذہنی تربیت میں فرائڈ کے تصورات نے اہم کردار ادا کیا تھا۔ فرائڈ کے تصورات میں تصور جنس کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اس لیے ان کی شاعری میں جنسی بے باکی بعض وقت فحاشی کی حد میں پہنچ جاتی تھی۔ چونکہ اس نوع کے شعری رویے روایتی سماج سے مطابقت نہیں رکھتے تھے اس لیے اس کی سخت نکتہ چینی کی گئی اور انہیں مطعون قرار دیا گیا۔ مجنوں گورکھپوری جنس اور رومان کو انسانی سرشت کا حصہ تسلیم کرتے ہوئے ان جذبوں کو زندگی کی دوسری بڑی حقیقتوں کے مقابلے میں کم تر تصور کرتے ہیں:

”اصل بات تو یہ ہے کہ وہ تربیت یافتہ شعور جنسی، جس کو محبت یا رومان کہتے

ہیں انسان کے خمیر میں داخل ہے، اور اس کی شخصیت کا ایک فطری مطالبہ ہے

اور اس کی تواریخی زندگی کی ایک ناقابل تردید حقیقت ہے لیکن اس کی زندگی

کے اور بھی مطالبے ہیں جن کو پورا کرنا محبت اور رومان سے کہیں زیادہ

ضروری ہے۔ صحیح اور زندگی بخش رومانی تعلق سے انسان کی زندگی کبھی بھی خالی نہیں رہے گی۔..... لیکن اصل اور فطری انسان ایک مجاہد ہے جس کو رومان کے علاوہ اور بھی بہت سی اہم اور سنگین مہمات درپیش ہیں جن پر قابو پانا ہے۔ ادب کا کام یہ ہے کہ اس مجاہد کے حوصلے بڑھائے اور زندگی کی فتوحات میں ایک محرک کی حیثیت سے اس کے کام آئے۔“ ۱۔

مارکسی نقطہ فکر سے وابستہ ادیبوں پر معترض ہونے والوں میں اختر تلہری، اثر لکھنوی، نیاز فتحپوری اور رشید احمد صدیقی کے نام سرفہرست آتے ہیں۔ اختر تلہری اپنے مضمون ”شاعری کے نئے رجحانات“ میں لکھتے ہیں:

”شعر کے لیے مارکسی موضوعات کی غلامی زہر ہلال سے کم نہیں۔ شعر کی آفاق گیری کی خصوصیت ان ہنگامی تحریکات کے عملی پہلوؤں سے وابستہ ہونے کے بعد ختم ہو جاتی ہے۔ ایسی شاعری وقتی مسائل کی بہت ہنگامی ضرورتوں کی وقتی ترجمان بننے سے زیادہ اور کچھ نہیں رہتی۔“ ۲۔

مذکورہ اقتباس میں اختر تلہری نے براہ راست شعر و ادب کے مارکسی موضوعات کی مخالفت کی ہے اور ہنگامی یا وقتی شاعری کو صحت مندا دہی قدروں کے منافی سمجھا ہے۔ اثر لکھنوی کو ترقی پسند کے نظریہ ادب برائے زندگی پر یقین نہیں۔ وہ یہاں تک کہتے ہیں کہ بیشتر ترقی پسند شاعر و ادیب کے ذہن سلیم پر ادب برائے زندگی کا تصور واضح نہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

”شاعری کا مقصد اس کے سوا کچھ نہیں کہ حیات و کائنات کی تفسیر و تنقید کرے اور ایسی زبان میں اس اسلوب سے کہ یہ تفسیر و تنقید اپنے حسن و صداقت سے دل و دماغ کے لیے تسکین یا راحت کا موجب ہو۔ جو ادب برائے زندگی کے مقصد سے ہٹ کر شاعری کا اس کی بلندیوں اور لطافتوں سے محروم کر کے

۱۔ ”ادب اور زندگی“، ص ۱۸۳

۲۔ نگار، صفحہ ۱۸۰

کثافت اور گندگی میں آلودہ کرنا چاہتا ہے تو حیات کی تفسیر ہے نہ ترجمانی۔ یہ لوگ مدعی تو ہیں ادب برائے زندگی کے مگر ادب اور زندگی دونوں سے ہر شے کو سوائے چند مفید عنوانات کے خارج کر دیتے ہیں۔ ان کی شاعری انسان کو حقیقت کا رازدار اور فطرت کا ترجمان بنانے کے بجائے انقلاب کے سامنے ناچنے تھرکنے اور نجاست میں لوٹنے کی دعوت دیتی ہے۔^۱

ترقی پسند تحریک کی مخالفت میں ”اردو اصلاح ادب کانفرنس“ کا ذکر بھی ناگزیر ہے۔ یہ کانفرنس بمبئی میں ماہر القادری کی سرپرستی میں منعقد ہوئی تھی۔ جس میں ترقی پسندی کی مقصدیت پسندی اور شعروادب میں جنسیت اور فحاشیت کے رویوں پر سخت اعتراض کیا گیا اور اس نوع کے رویوں کے خلاف ایک تجویز پیش کی گئی۔ ”ادب لطیف“ کے ایک شمارے میں جوش ملیح آبادی نے اس تجویز کے خلاف ایک مضمون لکھا۔ جوش شاعری میں جنسیت اور فحاشی کی حمایت کچھ یوں کرتے ہیں:

”جس شے کو فحاشی اور حیرت ہے کہ متقدمین کی فحاشی کی موجودگی میں فحاشی کہا جا رہا ہے دراصل فحاشی نہیں بلکہ انسان کے جنسی رجحانات کی نفسیاتی تحلیل ہے جس سے ناواقفیت خطرناک نتائج پیدا کر سکتا ہے۔“^۲

ترقی پسند تحریک میں بعض ایسے نوجوان شعرا شامل تھے جو شاعری میں مواد کے ساتھ ہیئت کے تجربے بھی کر رہے تھے۔ ایسے شعرا آزاد نظم کی ہیئت کو رائج کرنے کی کوشش میں سرگرم عمل تھے۔ ترقی پسندوں کے تجربوں کو بھی ہدف تنقید بنایا گیا اور اسے اردو شاعری کی رائج ہیئتوں کے منافی سمجھا گیا۔ آزاد نظم کی مخالفت کرنے والوں میں فرقت کا کوروی کا نام نمایاں ہے۔ انھوں نے ”مداوا“ کے نام سے ایک مجموعہ ترتیب دیا تھا جس میں آزاد نظم نگاروں کی نقل کی گئی تھی اور ان کا مذاق اڑایا گیا تھا۔ جس کا جواب حسن عسکری نے دیا تھا۔ وہ لکھتے ہیں:

۱۔ ادب لطیف، صفحہ: ۱۳

۲۔ ادب لطیف، صفحہ: ۳۵

”آپ کسی موجودہ شاعر کی نظم پڑھیں تو اس اقدار والے سوال کو تھوڑی دیر کے لیے معطل کر دیں اور ہمدردانہ دیکھنے کی کوشش کریں کہ وہ اپنے تجربے پر تخیل کے عمل کے ذریعہ اور الفاظ و اصوات اور تصورات کی حدود سے ایک نقش بنانے میں کامیاب ہو سکا ہے یا نہیں جو ہمارے اندر تحیر کا جذبہ پیدا کرتے ہیں۔“

محمد حسن عسکری نے نظم کے سلسلے میں جو نقطہ نظر پیش کیا ہے وہ براہ راست تخلیقی رویے اور اس کی ہیئت سے تعلق رکھتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو ان کا یہ نظریہ ترقی پسند ادبی رویہ سے مطابقت نہیں رکھتا کیوں کہ ترقی پسند ادب میں ہیئت سے زیادہ مواد یا موضوع کو اہمیت حاصل تھی اور کسی بھی فن پارے کی عظمت کا تعین اس کے مواد یا موضوع کی بنیاد پر ہوتا ہے۔

ترقی پسند تحریک کے ادبی رویے پر متواتر کیے جانے والے اعتراضات کا یہ نتیجہ نکلا کہ ترقی پسندوں نے ترقی پسند ادبی رویہ پر پھر سے نظر ثانی کی۔ سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبدالعلیم اور احتشام حسین وغیرہ نے نظر ثانی شدہ رویوں کی حمایت میں قدرے تفصیل سے وضاحت کی اور مضامین لکھے۔ ایسے شعرا کو ترقی پسندی سے خارج کر دیا گیا جن کی شاعری میں جنسی موضوعات بھی موجود تھے۔ آزاد نظم کی ہیئت کو بھی ترقی پسند شاعری کے منافی قرار دیا گیا۔ اسی بنیاد پر سجاد ظہیر نے میراجی کی شاعری کو جنسی لذت سے تعبیر کیا اور آزاد نظم کے تجربے کو شیر خوار گردانا۔ میراجی اور جنس کے تعلق سے ترقی پسند تحریک نے جو موقف اختیار کیا تھا اس کی وضاحت عزیز احمد کچھ اس طرح کرتے ہیں:

”میراجی میں انفرادیت بیشک ہے مگر ان کو ترقی پسند کہنا ظلم ہے۔ اور اب تو سرکاری طور پر حیدر آباد کی اردو کانگریس میں سجاد ظہیر نے ترقی پسند تحریک سے میراجی کو بالکل بے تعلق ظاہر کیا ہے۔ مجھے سجاد ظہیر کی رائے سے اتفاق ہے۔ جنسی کجروی کی شاعری کسی زاویے سے ترقی پسند نہیں ہو سکتی۔“^۱

آزادی کے تین سالوں کے بعد ترقی پسند تحریک ایک نئی منزل میں داخل ہو جاتی ہے۔

۱۔ ساقی، صفحہ ۴۰

۲۔ ترقی پسند ادب، ص ۱۱۴

مئی ۱۹۴۹ء میں بھمیری کانفرنس منعقد ہوتی ہے۔ اس کانفرنس میں ترقی پسند تحریک کے ابتدائی (۱۹۳۶ء) منشور کے تین عدم اطمینان کا اظہار کرتے ہوئے اس میں نئے نظام فکر کو ترقی پسندی کا بنیادی مقصد قرار دیا گیا اور دوسرا یہ کہ ادب کو بہر حال عوامی ہونا چاہیے۔ بھمیری کانفرنس کے ترقی پسند منشور میں روس کی سیاسی تدابیر کو مستحسن قرار دیا گیا۔ ادب کی جانب داری کا نکتہ بھی اس منشور کی خاص بات تھی۔

یہ بات طے ہو چکی ہے کہ ترقی پسند شاعری کی فکری اساس کارل مارکس کے نظریے پر قائم ہے۔ یہ الگ بات کہ تحریک کے ابتدائی منشور میں اس کی وضاحت نہیں ملتی۔ لیکن آزادی کے بعد ترقی پسند تحریک کے منشور میں جو اضافہ کیا گیا اس میں صاف طور سے اشتراکی نظام کی تبلیغ کی وضاحت کر دی گئی۔ شاعری کے افادی اور مقصدی ہونے پر زور دیا گیا۔ شاعر و ادیب کو سماجی مسائل سے براہ راست وابستہ ہونے کی تلقین کی گئی۔ مارکسی جمالیات کی بنیاد پر ترقی پسند شعری رویوں اور ادبی تصورات کو وضع کیا گیا۔ اور یہیں سے شاعری میں اشتراکی حقیقت نگاری کی اصطلاح رائج ہوتی ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری کے زیر اثر جو شاعری ہوئی اسے اعتبار بھی حاصل ہوا اور بعض ترقی پسندوں کی طرف سے اس کی مخالفت بھی کی گئی۔ مخالفت کی وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ اس میں حقیقت نگاری کا واضح تصور موجود نہیں۔ آزادی سے قبل اور بعد کے ترقی پسند شاعروں کے یہاں ممتاز حسین کو اشتراکی حقیقت نگاری کی عدم موجودگی کا احساس ہے۔ اس لیے انہیں وہ شاعری اکہری اور سطحی معلوم ہوتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

”ترقی پسند شاعری کے ابتدائی زمانے میں روایتوں سے بغاوت برتی گئی

اور اس بغاوت کو آج بھی برتنا چاہیے لیکن جس حد تک اس بغاوت میں

شاعری کے میڈیم اور ادراک حقیقت کی گہرائی کو نظر انداز کیا گیا شاعری

مجموعی حیثیت سے سطحی رہ گئی۔ اس سطحیت میں سیاسی موضوعات کو دخل نہیں

ہے۔ یہ سطحیت دراصل خود ترقی پسند شاعروں کی نہیں ہے۔ شعر و سخن کے

میڈیم کو نہ سمجھنے اور ادراک کو اپنی شخصیت کا جز نہ بنانے کے باعث۔^۱

ممتاز حسین کے مذکورہ اقتباس سے اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ وہ شاعری میں میڈیم اور ادراک حقیقت کو خاصی اہمیت دیتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ اس بات کی بھی توثیق ہوتی ہے کہ ترقی پسند شاعری کے ایک بڑے حصے میں جو بے کیفی، بے رنگی اور سطحیت در آئی ہے وہ دراصل ذریعہ اظہار اور ادراک حقیقت کو صحیح طور پر نہ سمجھنے کا نتیجہ ہے۔ ادراک حقیقت سے عدم واقفیت مارکسی جمالیات سے عدم واقفیت ہے۔ ممتاز حسین مارکسی جمالیات پر یقین رکھتے ہیں۔ مارکسزم ایک ایسا نظریہ ہے جو براہ راست سماجی اور معاشی نظام سے تعلق رکھتا ہے۔ مارکسزم کا ادب اور اس کی جمالیات سے بھی گہرا تعلق ہے۔ اس لیے اسے طبقاتی معاشرے کی تنقید اور طبقاتی معاشرے کا عکس تسلیم کیا جاتا ہے۔ ہر شاعر اور ادیب اپنے گرد و نواح کے ماحول سے متاثر ہوتا ہے اور وہ مستقبل کا نکھرا ہوا شعور رکھتا ہے۔ شاعری اصلاً سماج کی پیداواری قوتوں میں تبدیلی کے ساتھ نئے انسانی رشتوں اور نئی قدروں کی نشاندہی کرتی ہے اور نئے سماجی شعور سے ذہن کو پختہ بناتی ہے۔ اس شعور کے بغیر تخلیقی ادب میں عظمت کا عنصر پیدا نہیں ہوتا۔ مارکس کے یہاں تاریخی شعور کو کلیدی اہمیت حاصل ہے۔ اس کے خیال میں ایک عظیم المیے کی اصل جڑیں اس سماجی اور تاریخی کش مکش میں پائی جاتی ہیں جو منطقی طور پر ابھر کر ارتقا پذیر ہوئیں ہیں اور جو متضاد سماجی قوتوں کے ٹکراؤ اور ناقابل ہموار طاقتوں کی مخالفت کا اظہار ہوتی ہیں۔ لہذا یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ المیے کی تخلیق میں تاریخی شعور کو نمایاں حیثیت حاصل ہوتی ہے۔

مارکس کو الیشس (Alschyzus) کا المیہ (Prometheus Bound) عزیز تھا کہ پرومیتھیس کی دیوتاؤں کے خلاف بغاوت کو اسی شعور کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ پرومیتھیس ان دیوتاؤں کے خلاف صف آرا ہوتا ہے جو انسانی بقا کے نام پر تباہی و بربادی مچائے ہوئے ہیں۔ پرومیتھیس کی یہ جدوجہد انسانی خود مختاری اور آزادی کے لیے ہوتی ہے اور آخر میں المیے کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ تاہم کہا جاسکتا ہے کہ اشتراکی حقیقت نگاری ایک نظریاتی رجحان ہے

اس نظریے کے بنیادی عناصر یہ ہیں کہ فن اور فن کار اپنے دور کے تاریخی حالات سے متاثر ہوتے ہیں۔ فن اپنے زمانے سے ایک حد تک ماورا ہو سکتا ہے مگر اس سے بے نیاز نہیں ہو سکتا اور اس کا ارتقا تاریخی ارتقا سے مربوط ہوتا ہے۔ دوسرا یہ کہ فن کار کو ایک صحت مند معاشرے کا قائل ہونا چاہیے جہاں آقا اور غلام اور حاکم و محکوم کے بیچ تمام تر امتیازات ختم ہو جائیں اور انسان کسی قسم کی علاحدگی کا شکار ہوئے بغیر اپنی تمام تر صلاحیتوں کو بروئے کار لاسکے اور ہر قسم کی بے ایمانیوں سے بے نیاز ایک غیر طبقاتی معاشرہ قائم کر سکے۔ اس نظریے کے مطابق ہر فن کار کو ایسا سماج پیدا کرنے کے خیال سے وابستہ ہونا چاہیے۔ مارکس کے اس بنیادی تصور نے براہ راست یا بالواسطہ طور سے اردو کے ترقی پسند نقادوں کی ذہنی تربیت میں اہم کردار ادا کیا۔ اس لیے ان کے ادبی تصورات میں سماجی اور معاشرتی قدروں پر خاصا زور دیا گیا ہے۔ ادب اور مقصد کا نظریہ ہو یا پھر ادب یا سماج کا تصور، ابتدا ہی سے ان کی دلچسپی کے مراکز رہے ہیں۔ اس ضمن میں سب سے پہلا نام اختر حسین رائے پوری کا آتا ہے جنہوں نے ادب اور زندگی کے بیچ کے رشتوں کو دریافت کیا:

”اگر یہ صحیح ہے کہ ادیب انسان ہے اور ہر انسان ماحول سے متاثر ہوتا ہے اور اگر یہ حقیقت ہے کہ ادب نگاری ایک قسم کا سماجی عمل ہے اور انسانیت اس سے اثر انداز ہوتی ہے تو ادب اور انسانیت کے مقاصد ایک ہیں اور چیزوں کی طرح فن و ادب بھی زندگی کے پروردہ اور اس کے خادم ہیں۔“^۱

ادب اور زندگی کے متعلق مجنوں گورکھپوری کی رائے بھی قابل ذکر ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

”ادب کوئی راہب یا جوگی نہیں ہوتا، اور ادب ترک یا تپسیا کی پیداوار نہیں۔ ادیب بھی اسی طرح ایک مخصوص ہیئت اجتماعی، ایک خاص نظام کا پروردہ ہوتا ہے جس طرح کہ کوئی دوسرا فرد اور ادب بھی براہ راست ہماری معاشی اور سماجی زندگی سے اسی طرح متاثر ہوتا ہے جس طرح ہمارے دوسرے حرکات

وسکنت۔ ادیب کو خلاق کہا گیا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ قادر مطلق کی طرح صرف ایک ”کن“ ہے جو چیز چاہے اور جس وقت بھی چاہے پیدا کر سکتا ہے۔ شاعر جو کچھ کہتا ہے اس میں شک نہیں کہ ایک اندرونی ایج سے مجبور ہو کر کہتا ہے جو بظاہر انفرادی چیز معلوم ہوتی ہے۔ لیکن دراصل یہ ایج ان تمام خارجی حالات و اسباب کا نتیجہ ہوتی ہے جس کو مجموعی طور پر ہیئت اجتماعی کہتے ہیں۔ شاعر کی زبان الہامی زبان مانی گئی ہے۔ مگر یہ الہامی زبان درپردہ زمانہ اور ماحول کی زبان ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو تاریخ ادب کی اصطلاحات کے کوئی معنی نہ ہوتے۔ جرمنی کے مشہور فلسفی ہیگل نے فلسفے کو تاریخ مانا ہے۔ یعنی فلسفہ نام ہے انسان کے خیالات و افکار کے آگے بڑھتے رہنے اور زمانے کے ساتھ بدلتے رہنے کا۔ اسی طرح ادب بھی تاریخ ہے جس میں کسی ملک یا کسی قوم کے دور بہ دور بدلتے ہوئے تمدن کی مسلسل تصویریں نظر آتی ہیں۔ البتہ اس کے لیے دیدہ بینہ درکار ہے۔ فنون لطیفہ بالخصوص ادبیات کسی نہ کسی حد تک قوموں کے عروج و زوال کا آئینہ دار ضرور ہوتے ہیں۔ ا

مذکورہ اقتباسات کی روشنی میں ترقی پسند شاعری اور اس کے شعری تصور کے متعلق یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ اجتماعی زندگی کی ترجمان ہوتی ہے۔ جہاں انفرادیت کی کوئی جگہ نہیں کہ اس سے معاشرے میں انتشار پیدا ہوتا ہے۔ ایک منظم اور غیر طبقاتی معاشرے کا قیام ترقی پسند شعری تصور کا نقطہ ارتکاز قرار پایا جس کے حصول کے لیے ترقی پسندوں نے سب سے پہلا کام یہ کیا کہ ماضی اور ماضی کے شعروادب کو مسترد کیا۔ کلاسیکی شعروادب کو مسترد کرنے کا مقصد ان تمام شعری اقدار، میلانات اور تصورات کو رد کرنا تھا جن سے موجودہ زندگی کے مسائل کا انسداد ممکن نہیں۔ اور دوسرا یہ کہ انھوں نے کلاسیکی شاعری کی تصویریت اور روحانیت کے نظریے

پر گہری چوٹ کی کہ اس سے تو ہم پرستی کو راہ ملتی ہے اور جن کی موجودگی میں اشتراک کی نظام کا قیام ممکن نہیں۔ روحانیت کے برخلاف مادیت پر اسرار کیا گیا۔ تقدیر کے مقابلے میں عمل یا جدوجہد کی اہمیت بیان کی گئی جس کے نتیجے میں خدا اور مذہب سے بیزاری اور انحراف کا رویہ عام ہوا۔ اس عہد کے نوجوان ترقی پسند شعرا کے یہاں اس رویے کی شعری تجسیم میں شدت کا احساس ہوتا ہے۔ ترقی پسندوں نے نہ صرف یہ کہ کلاسیکی یا ماضی کے شعروادب اور اس کے موضوعات و میلانات کو ہدف تنقید بنایا اور اسے رد کیا بلکہ پرانی اصنافِ سخن سے بھی اپنی بیزاری کا اظہار کیا۔ ترقی پسندوں نے سب سے زیادہ صنفِ غزل کی مخالفت کی اور اسے جاگیردارانہ نظام سے مخصوص بتایا۔ غزل کی مخالفت کی دوسری وجہ اس کی داخلیت پسندی ہے اس لیے ترقی پسندوں نے خارجی مسائل کی عکاسی میں نظم کے مقابلے غزل کو حقیر سمجھا اور اس کی گردن زنی کو جائز تسلیم کیا۔ حالی کے بعد غزل پر اعتراض کرنے والوں میں اختر حسین رائے پوری اور عظمت اللہ خاں کے نام آتے ہیں۔ اختر حسین رائے پوری لکھتے ہیں:

”اردو شاعری نے اپنی شاعری کو غزل اور مثنوی اور اس طرح کی دو چار اصناف سے آگے نہ بڑھنے دیا۔ ان غزلوں اور مثنویوں میں عشق و محبت کے چند پیش پا افتادہ خیالات اور بے وفا معشوق کے عشق کی بے کار ہائے دوائے کے سوا کچھ نہیں۔“^۱

غزل کے متعلق ترقی پسندوں کی اس شدت کے خلاف بعض لوگوں نے غزل نیز ماضی کے شعری اور ادبی سرمایے کی حمایت میں آوازیں بلند کیں۔ غزل کی حمایت میں آوازیں بلند کرنے والوں میں غیر ترقی پسند اور ترقی پسند دونوں قسم کے نقاد موجود تھے۔ رشید احمد صدیقی نے غزل کی پرزور حمایت کی اور اسے اردو شاعری کی آبرو قرار دیا۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں:

”مغربیت اور جدیدیت پر زور دینے سے مراد یہ نہیں کہ ہم اپنے ماضی کے عظیم الشان کارناموں کو نظر انداز کریں۔ اپنے ادب کے ہندوستانی اور

مشرقی مزاج کو بھول جائیں۔“ ۱

ماضی کے شعری سرمائے کے متعلق مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں:

”یہ اعتراض عامیانا نہ حد تک عام ہو گیا ہے کہ اردو شاعری میں سوائے گل و بلبل اور شمع و پروانہ کے دھرا ہی کیا ہے..... جو لوگ صرف الفاظ پر اعتراض کرتے ہیں انھوں نے ان کی اصل اہمیت پر کبھی غور نہیں کیا..... اردو اور فارسی شاعری میں شاید ہی کبھی واقعی گل و بلبل مراد لیے گئے ہوں۔ یہ الفاظ اتنے بے مایہ نہیں جتنا کہ ان کو سمجھ کیا گیا ہے..... حسن و عشق کا ذکر کوئی جرم نہیں جب تک کہ انسان سے ان کی انفرادیت ایک دم سلب نہ ہو جائے جس کی کسی بعید سے بعید مستقبل میں بھی امید نہیں کی جاسکتی۔ اس وقت تک عشق کے جذبات ہماری زندگی کے لازمی عنصر بنے رہیں گے اور ہم کو اس ادب کی ضرورت ہوگی جس کا موضوع عشق ہے۔ البتہ اس میں موضوع کو وہ غیر ضروری اور غیر متناسب اہمیت نہیں دی جائے گی۔ جواب تک دی جاتی رہی ہے۔“ ۲

ترقی پسند نقاد سجاد ظہیر کو بھی ترقی پسند شاعروں کے غزل مخالف رویہ پر اتفاق نہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

”عہد حاضر میں عظیم اور اچھی شاعری جس سے آج مکمل ذہنی اور روحانی تسکین ہو غزل کے سانچے میں محدود نہیں کی جاسکتی لیکن بعض لوگ جب ان باتوں سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ گزشتہ چند سالوں میں فارسی اور اردو غزل کے جو بہترین نمونے ہیں وہ لازمی طور پر عظیم شاعری نہیں ہو سکتے اور یہ کہ غزل ایک صنف کی حیثیت سے بیشتر جاگیر دور کے انحطاط اور افراتفری اور

۱ ”نئے اور پرانے چراغ“، ص ۳۸۱

۲ ”ادب اور زندگی“، ص ۸۱-۸۱

انتشار کی عکاسی کرتی ہے تب میرے خیال میں ہم سخت غلطی کرتے ہیں۔“^۱
 اس سے انکار ممکن نہیں کہ غزل مخالف رویے نے وقتی اور جزوی طور پر غزل کی ترقی اور
 فروغ میں رکاوٹیں کھڑی کر دی تھیں لیکن اس رویے کے خلاف نقادوں نے جب متوازن راہ
 نکالی تو غزلیہ شاعری کے سلسلے میں جو شکوک تھے وہ دور ہو گئے۔ اس کا لازمی نتیجہ نکلا کہ خود ترقی
 پسند شاعروں نے غزل کو اپنے اظہار کا مستقل ذریعہ بنایا۔ آزادی کے بعد ترقی پسند غزل کو غیر
 معمولی طور پر مقبول بنانے والوں میں فیض، مجاز، جذبی، مجنوں، فراق اور غلام ربانی تاباں وغیرہ
 کی کوششیں ناقابل فراموش ثابت ہوئیں۔ ساتھ ہی ساتھ یہ خیال بھی عام ہوا کہ ماضی کے
 شعری سرمایے کا ہمدردانہ مطالعہ کیا جائے اور اس میں ترقی پسندانہ عناصر کی تلاش کی جائے۔
 عزیز احمد اس نوع کے مطالعے کی تلقین کرتے ہیں:

”اس کی بڑی ضرورت ہے کہ ہمدردی کے ساتھ قدیم ادب کا پھر مطالعہ کیا
 جائے۔ اس میں ترقی پسندی اور انسانیت کے جوہر ملیں گے۔ اس پورے
 ادب کو طبقاتی کشمکش کی کسوٹی پر رکھ کر رد کرنا ٹھیک نہیں۔“^۲

آزادی کے بعد غزل کے متعلق ترقی پسند نقادوں کی آواز میں ایک نرمی کا احساس تو ہوتا
 ہے لیکن وہ سبھی ادب و شاعری کو اجتماعی زندگی کا ترجمان دیکھنا چاہتے ہیں اور ادب و شاعری کو
 انسانی فلاح و بہبود کے حصول کا ذریعہ تسلیم کرتے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ ترقی پسند
 شعری تصور، مقصدیت اور افادیت کی بنیاد پر قائم ہے۔ جب یہ بات کہی جاتی ہے تو اس کا
 مطلب صاف ہے کہ ادب و شعر کے حسن کا انحصار حسن موضوع پر ہے۔ یعنی موضوع حسین ہوگا تو
 شعر حسین ہوگا۔ اور جو چیز حسین ہوگی وہ ایک اعتبار سے مفید ہوگی۔ سردار جعفری بھی اسی بات پر
 اصرار کرتے ہیں:

”میری مراد حسین موضوع سے وہ موضوع ہے جس کے ذریعے انسانوں کی

۱۔ ”ذکر حافظ“، ص ۱۲

۲۔ ”ترقی پسند ادب“، ص ۴۸

زندگی کو خوبصورت بنایا جاسکے۔ جس کا کوئی سماجی مقصد ہوا سے میں موضوع کی معنویت کہوں گا۔ معنویت حسین نہیں ہوگی تو موضوع حسین نہیں ہوگا اور موضوع حسین نہیں ہوگا تو ادب حسین نہیں ہوگا۔“ ۱

ترقی پسند تحریک کے ابتدائی عہد میں جو ادبی تصور وضع کیا گیا تھا اس میں افادیت کو بنیادی اہمیت حاصل تھی۔ لیکن بعد میں افادیت کی جگہ اشتراکی حقیقت نگاری نے لے لی جس کی رو سے زمیندارانہ نظام، غلامی، استحصال، سیاسی اور سماجی جبریت کے خلاف کسانوں اور مزدوروں کی جدوجہد میں ان کی ہمنوائی شاعروں اور ادیبوں پر فرض تسلیم کی گئی۔ نتیجتاً شاعری میں موضوع اور مواد پر بے پناہ اصرار کیا جانے لگا اور وہ تمام نکات پس پشت ڈال دیے گئے جن کا براہ راست تعلق شاعری کے فنی اقدار سے تھا۔ ترقی پسند شاعری میں فن اور انفرادی جذبات و احساسات اور تجربات کو کوئی جگہ نہیں تھی۔ ترقی پسند شاعری کے اس رویے سے مجنوں گورکھپوری کو قطعی اتفاق نہیں:

”حسن کار کی اپنی شخصیت اگر اس کے کام میں نہیں جھلکتی تو یہ شدید نقص ہے۔ جہاں تک ادب غایتی ہے وہاں تک اس کا تعلق اجتماعی ذہنیت اور معاشرتی میلانات سے ہے لیکن اس کا جمالیاتی پہلو یقیناً ادب کی انفرادیت کا مرہون منت ہے۔“ ۲

ترقی پسند شعرا نے کبھی اس بات پر توجہ نہیں دی کہ وہ کون سے عوامل ہیں جو کسی موضوع یا فکر کو فن پارہ بناتے ہیں۔ اور نہ ہی کبھی اس بات سے سروکار رکھا کہ بغیر ادبیت کے ادب کا وجود ممکن ہے بھی کہ نہیں۔ ابتداء ہی سے ان کے یہاں خارجی موضوعات و مسائل کی فراوانی نظر آتی ہے اور ہر نوع کے تجربے کی توثیق بھی ہوتی ہے لیکن جب آزاد نظم کی ہیئت پر نکتہ چینی کی گئی تو ترقی پسندوں نے آزاد نظم اور اس نوع کے دوسرے فنی تجربوں سے خود کو باز رکھنے کی کوشش کی۔ اس

۱۔ ”ترقی پسند ادب“، ص ۷۵

۲۔ ”ادب اور زندگی“، ص ۶۸

باب میں ڈاکٹر عبدالعلیم کا خیال ہے:

”ترقی پسند ادیبوں کے نزدیک اسلوب اور طرز ادا کے سوال کو لازمی طور پر ثانوی حیثیت ہونی چاہیے۔ ان کے لیے مقدم سوال موضوع کا ہے۔ اگر وہ اپنے خیالات کو زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانا چاہتے ہیں ان کو چاہیے کہ ادب کے مسلمہ اصولوں کو اس وقت تک ترک نہ کریں جب تک وہ بالکل ناموزوں نہ ثابت ہو جائیں۔“^۱

ترقی پسند شاعروں نے اپنی شاعری کو ہیتی اور اسلوبی تجربوں سے دور رکھا اور اپنے شاعرانہ افکار و خیالات کے اظہار کے لیے مروج ہتوں کو اپنایا۔ اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ ترقی پسند شاعری خالصتاً مقصدی تھی اور پیغام رسانی اس کی نمایاں خوبی سمجھی جاتی تھی۔ ہیتی تجربے سے ممکن تھا کہ وہ شاعری اپنے مقاصد میں ناکام ثابت ہو جاتی کیوں کہ قاری کا ذہن پیغام کے بجائے اس کی ہیتی جدت میں الجھ جاتا۔ ترقی پسند شعرا ایک زمانہ تک اس بات کو نظر انداز کرتے رہے کہ مواد اور ہیئت کے درمیان ایک مستحکم رشتہ ہوتا ہے۔ موضوع کے عظمت کے تعین میں جہاں بعض دوسری چیزیں اہم ہوتی ہیں وہیں ہیئت کو بھی کلیدی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ اسی شعوری غفلت کا نتیجہ تھا کہ ترقی پسند شاعری میں ہیئت کے مقابلے میں مواد کو غیر ضروری اہمیت حاصل ہو گئی۔ شاعری میں مواد و ہیئت کے متعلق احتشام حسین لکھتے ہیں:

”ترقی پسند ادب کا زاویہ نظر مواد اور ہیئت کے تعلق کے بارے میں بہت واضح ہے۔ وہ تمام شعرا اور نقاد جو زندگی کو نامیاتی مانتے ہیں، جو مقدار سے خصوصیتوں کے بدلنے کے قائل ہیں، جو شاعری کو زندگی کا مظہر مانتے ہیں، جو ادب کو سماجی ترقی کا ایک آلہ سمجھتے ہیں وہ کسی بھی حالت میں ہیئت اور اسلوب کو مواد پر اہمیت دینے کے لیے تیار نہیں۔“^۲

۱۔ ”بحوالہ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک“، ص ۸۱

۲۔ ”تنقیدی جائزے“، ص ۱۳۲

ترقی پسند شاعری میں مواد و ہیئت کے متعلق اس نوع کی موقف کی جہاں بعض ادیبوں نے حمایت کی وہیں بعضوں نے اس قسم کی رائے سے اتفاق نہیں کیا اور وہ موضوع اور ہیئت کے درمیان موجود رشتوں کو دریافت کرتے ہیں۔ وہ موضوع کو اس وقت تک اہمیت دینے سے خود کو باز رکھتے ہیں جب تک کہ مواد ایک مناسب ہیئت سے آراستہ و پیراستہ نہ ہو جائے۔ یعنی وہ فنی اقدار کا بہر حال لحاظ رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں آل احمد سرور لکھتے ہیں:

”ادب کی جان تمثیل، استعارہ اور رمز و ایما ہیں۔ ادیب اپنی فکر کے لیے فن ڈھونڈھتا ہے جہاں فکر کے بغیر فن بے مقصد اور بیکار ہوتا ہے وہاں فن کے بغیر فکر کی تاثیر، اس کا جادو، اس کی جذباتی اپیل، اس کی قوت اور طاقت یا تو محدود ہو جاتی ہے یا ناکام۔“^۱

بیشتر ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں کے نزدیک موضوع یا مواد اہم ہے۔ وہ یہ بھی کہتے تھے کہ موضوع حسین ہوگا تو ادب بھی حسین ہوگا۔ تاہم ان کی اس رائے سے اس نتیجے پر پہنچنا کس قدر آسان ہو جاتا ہے کہ ان کے یہاں ادب اور شاعری کی پرکھ اور تعین میں موضوع کی افادیت اور اس کی سماجی معنویت کو معیار کی حیثیت حاصل ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند شاعری میں فنی اقدار کا معاملہ ہر زمانے میں ثانوی اہمیت کا حامل رہا ہے۔

ترقی پسند شعر و ادب نے جو موضوعی افادیت پر اصرار کیا وہ کوئی نئی چیز نہیں۔ پہلی بار ۱۸۵۷ء کے غدر کے بعد شعر و ادب میں موضوع کی افادیت پر غور و خوض کیا گیا۔ حالی اور ان کے رفقاء نے اس خیال کو عام کرنے کی کوشش کی کہ شاعری میں موضوع کی بڑی اہمیت ہے اور شاعری سے قوم اور معاشرے کی اصلاح کی جانی چاہیے۔ لیکن ان کے یہاں موضوع اہم ہونے کے باوجود سب کچھ نہیں تھا یعنی شاعری کی عظمت کا تعین موضوع اور اس کی افادیت کی بنیاد پر نہیں ہوتا تھا۔ اور وہ فنی قدروں کا خاطر خواہ لحاظ رکھتے تھے۔ ترقی پسندوں نے اس رویے سے انحراف کرتے ہوئے شاعری اور ادب کی عظمت کے تعین میں موضوع ہی کو معیار تسلیم کیا۔

ترقی پسند نقادوں میں سجاد ظہیر کو اس اعتبار سے اولیت حاصل ہے کہ انھوں نے اس قسم کے ادبی رویے کو کبھی مستحسن نہیں سمجھا۔ وہ شعر و ادب میں موضوع کو اہمیت تو دیتے تھے لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ اس کی جمالیاتی اور فنی قدروں کے بھی زبردست طرفدار رہے ہیں۔ وہ شاعری کو شاعر کا منصب سمجھتے ہیں۔ وہ شاعر سے یہ قطعی توقع نہیں کرتے کہ وہ انقلاب اور اشتراکیت کے متعلق ولولہ انگیز تقریریں کرے:

”شاعر کا پہلا کام شاعری ہے وعظ دینا نہیں۔ اشتراکیت اور انقلاب کے اصول سمجھنا نہیں۔ اصول سمجھانے کے لیے کتابیں موجود ہیں۔ اس لیے ہم کو نظمیں نہیں چاہئیں۔ شاعری کا تعلق جذبات کی دنیا سے ہے اگر وہ اپنے تمام ساز و سامان، تمام رنگ و بو، تمام ترنم و موسیقی کو پوری طرح کام میں نہیں لائے گا اگر فن کے اعتبار سے اس میں بھونڈا پن ہوگا..... تو اچھے سے اچھے خیال کا وہی حشر ہوگا جو دانے کا بنجر میں ہوتا ہے۔“ ۱

وہ تشبیہ اور استعاروں کے استعمال کو فنی حسن کاری کا ذریعہ تسلیم کرتے ہیں۔ فیض کے مجموعہ کلام ”زنداں نامہ“ کے پیش لفظ سے ان کی اس رائے کی توثیق ہوتی ہے:

”فیض کی نظموں کو مجموعی حیثیت سے دیکھیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ جہاں تک ان اقدار کا تعلق ہے جن کو شاعر نے ان میں پیش کیا ہے وہ تو وہی ہیں جو اس زمانے میں تمام ترقی پسند انسانیت کی اقدار ہیں لیکن فیض نے ان کو اتنی خوبی سے اپنایا ہے کہ وہ نہ تو ہماری تہذیب و تمدن کی بہترین روایات سے الگ نظر آتی ہیں اور نہ شاعر کی انفرادیت، اس کا نرم، شیریں اور مترنم انداز کلام کہیں بھی ان سے جدا ہوا ہے۔ اس کے متحرک اور رواں استعاروں میں ہمارے وطن کے پھولوں کی خوشبو ہے۔“ ۲

۱۔ ”اردو کی جدید انقلابی شاعری“، ص ۱۱

۲۔ سر آغاز ”زنداں نامہ“ ص ۱۶۸

فنی اقدار کے متعلق سجاد ظہیر کی رائے میں ایک توازن کا احساس ہوتا ہے۔ وہ شاعری میں اشتراکی حقیقت نگاری کے قائل تو ہیں لیکن ترتیب و تہذیب سے عاری اشتراکی حقیقت نگاری انہیں منظور نہیں۔ جب کہ سردار جعفری ترقی پسند شاعری میں استعاروں کے استعمال کو مناسب نہیں سمجھتے ہیں۔ فیض کی ایک نظم پر اظہار خیال کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

”فیض نے اپنی پندرہ اگست کی نظم میں استعاروں کے کچھ ایسے پردے ڈال

دیے ہیں جن کے پیچھے کچھ پتا ہی نہیں چلتا کہ کون بیٹھا ہے۔“^۱

ڈاکٹر عبدالعلیم بھی بالواسطہ طرز اظہار کے قائل نہیں۔ وہ بھی تشبیہوں اور استعاروں کے تخلیقی استعمال کو ترقی پسند شاعری کی پیغام رسانی میں رکاوٹ تسلیم کرتے ہیں۔ ”حلقہ ارباب ذوق کے شعرا کے متعلق ان کی یہ رائے ملاحظہ کی جاسکتی ہے:

”وہ اکثر ایک بات کو واضح طور پر نہیں کہتے بلکہ تشبیہوں، استعاروں اور

کنایوں کے پردے میں چھپا کر پیش کرتے ہیں اور اس میں اس قدر غلو

کرتے ہیں کہ اگر یہ نہ معلوم ہو کہ شاعر انقلاب پسند اور ترقی کا دلدادہ ہے تو

ممکن ہے کہ اس کے بہت سے اشعار کی صوفیانہ اور عارفانہ تعبیر و تشریح کر دی

جائے۔“^۲

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ترقی پسند نقادوں میں دو طرح کے لوگ موجود ہیں۔ ایک تو وہ جو شاعری اور ادب میں موضوع اور اس کی افادیت ہی کو سب کچھ تسلیم کرتے ہیں۔ اور دوسرے وہ جو موضوع کے ساتھ ساتھ فنی اقدار کو بھی برابر کی اہمیت دیتے ہیں۔ یہاں شعرا کی بھی دو قسمیں نظر آتی ہیں۔ ایک وہ جو شاعری میں راست بیانی سے کام لیتے ہیں اور دوسرے وہ جو بالواسطہ طرز اظہار اور فنی تلازمات کا خاطر خواہ لحاظ رکھتے ہیں۔

یہ طے ہو جانے کے بعد کہ ترقی پسند شاعری میں مواد یا موضوع کو غیر معمولی اہمیت

۱۔ شاہراہ، صفحہ ۲ :

۲۔ ”اردو ادب کے رجحانات پر ایک نظر“، ص ۲۶

حاصل رہی ہے اس بات کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ وہ کون سے موضوعات و میلانات تھے جنہیں ترقی پسند شاعری میں غیر معمولی اہمیت دی جاتی رہی۔ آزادی سے قبل ترقی پسند شاعری میں انگریزی سامراج سے نجات، آزادی، کسانوں اور مزدوروں کے استحصال، اور جمہوریت کی بحالی کے موضوعات کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ ترقی پسند شاعری کے بیشتر موضوعات خارجی نوعیت کے تھے۔ وقتی یا ہنگامی واقعات و سانحات کو بھی ترقی پسند شاعری میں نمایاں جگہ دی جاتی تھی جن کا عوامی زندگی سے براہ راست تعلق ہوتا تھا۔ اندرون ملک یا بیرون ملک میں جب کوئی سیاسی یا سماجی واقعہ رونما ہوتا تو ترقی پسند شاعر اس کو اپنی نظموں کا موضوع بناتے تھے۔ ”ایرانی طلباء کے نام“ (فیض)، ”سانحہ“ (مجاز)، ”آزادی“ (کیفی اعظمی)، ”روس کو سلام“ اور ”اسٹالن“ (جاں نثار اختر)، ”انقلاب روس“ (سردار جعفری)، ”انقلاب“ (مخدوم) وغیرہ نظمیں اس نوع کے موضوعات کی بہتر نمائندگی کرتی ہیں۔ ہنگامی موضوعات کے علاوہ بھی چند ایسے موضوعات تھے جنہیں ترقی پسند شاعری میں مناسب مقام حاصل رہا ہے۔ ایسے موضوعات کا تعلق سماجی برائیوں سے ہے جن میں طوائف، جنسی بے راہ روی، امیر و غریب کے بیچ خلیج، سماجی رکاوٹ، ذات پات کے مسائل نمایاں رہے ہیں۔ ”چارہ گر“ (مخدوم محی الدین)، ”طوائف“ (جذبی)، ”چکے“ (ساحر) اس زمرے کی چند مقبول نظمیں ہیں۔

ترقی پسند شاعری میں خارجی موضوعات کی جو فراوانی ملتی ہے وہ دراصل اس اشتراکی فکر کا نتیجہ ہے جس میں شاعروں کو یہ تلقین کی گئی ہے کہ وہ تمام تر داخلی اور ذاتی تجربات و احساسات سے بلند ہو کر اجتماعی زندگی اور اس کے مسائل کا اپنی شاعری کو موضوع بنائیں جن سے سماج اور معاشرے میں نظم و ضبط پیدا ہو سکے۔ موضوعات کے انتخاب کے سلسلے میں فیض احمد فیض اپنے ایک مضمون ’اردو کا ترقی پسند نظریہ‘ میں لکھتے ہیں:

”آپ جانتے ہیں کہ زندگی کا ہر لمحہ کسی نہ کسی تجربے کا حامل ہے۔ آپ ان سب کو تو بیان نہیں کر سکتے۔ آپ کو لازماً ان میں انتخاب کرنا ہوتا ہے۔ ان میں بعض تجربات اہم ہوتے ہیں اور بعض غیر اہم۔ اگر ہم اپنے تجربات کو

خارجی ماحول کا آئینہ دار مان لیں تو ان تجربات کی اہمیت خارجی ماحول کے ان پہلوؤں کے مطابق ہوگی جن کی آئینہ داری مقصود ہو۔ ایک ترقی پسند ادیب ان اہم تجربات کو ترجیح دیتا ہے جن کے یہاں اور تجربے کی ترقی کے امکانات زیادہ ہوتے ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس کے موضوعات پر کوئی قید عائد کر دی گئی ہے۔“ ۱

چونکہ ترقی پسند شاعری بنیادی طور پر نظریاتی شاعری ہے اس لیے اس میں خارجی مسائل اور اجتماعی زندگی کو پیش کرنے کی شعوری کوشش ملتی ہے۔ جوش، مجاز، فیض، مخدوم اور جاں نثار اختر نے اپنی شاعری کا آغاز ایسی نظموں سے کیا تھا جن میں عشقیہ کیفیت کا سبک روا احساس موجود تھا۔ ان تمام شعرا کا ابتدائی شعری لہجہ رومانی اور ان کی شاعری کا محبوب موضوع فرد کے داخلی تجربات تھے۔ لیکن تحریک سے وابستگی کے بعد انہوں نے شعوری طور پر اپنی شاعری کو ذات سے کاٹ کر خارج کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ خود پر سماجی ذمہ داریاں عائد کی، عشق اور معشوق سے اجتناب برتا اور کوئے جاناں پر سوئے مقتل جانے کو فوقیت دی۔ معشوق کے حسن و جمال کے مقابلے میں زندگی کی دوسری حقیقتوں کا احساس عام ہوا۔ فیض کی نظم ”مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ“ اسی احساس کی ترجمانی کرتی ہے: ۲

مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ

میں نے سمجھا تھا کہ تو ہے تو درختاں ہے حیات
تیرا غم ہے تو غم دہر کا جھگڑا کیا ہے
تیری صورت سے ہے عالم میں بہاروں کو ثبات
تیری آنکھوں کے سوا دنیا میں رکھا کیا ہے

تو جو مل جائے تو تقدیر لگوں ہو جائے

۱۔ ”اردو کا ترقی پسند نظریہ“، تنقیدی نظریات (جلد دوم)، ص ۱۸۴

۲۔ ”کلام فیض“، ص ۴۷-۴۸

یوں نہ تھا، میں نے فقط چاہا تھا یوں ہو جائے
 اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
 راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا
 ان گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم
 ریشم و اطلس و کنوَاب میں بنوائے ہوئے
 جابجا جکتے ہوئے کوچہ و بازار میں جسم
 خاک میں لتھڑے ہوئے، خون میں نہلائے ہوئے

جسم نکلے ہوئے امراض کے توروں سے
 پیپ بہتی ہوئی گلے ہوئے ناسوروں سے
 لوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجئے
 اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجئے

اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
 راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا
 مجھ سے پہلی محبت مری محبوب نہ مانگ

فیض کی مذکورہ نظم میں زندگی کے دورخ موجود ہیں۔ ایک طرف شاعر کا محبوب ہے جس کی قربت اور رفاقت کو شاعر کبھی اپنی زندگی کی تمام تر مسرتوں کا منبع سمجھتا تھا لیکن جب اس کا سامنا زندگی کی دوسری تلخ حقیقتوں سے ہوتا ہے تو اس کا دل افسردہ ہو جاتا ہے۔ تاہم وہ اپنے محبوب سے مطالبہ کرتا ہے کہ وہ اب اس سے پہلی سی محبت کی تمنا نہ کرے۔ یہ پوری نظم عشق و رومان سے حقیقت کی طرف سفر کرتی ہے۔ فیض جہاں معشوق سے معذرت کرتے ہیں وہیں مجازِ نوجوان مشرقی خاتون کو انقلاب کی طرف مائل کرتے ہیں۔ ان کی نظم ”نوجوان خاتون سے“ کے چند اختتامی مصرعوں سے اس کی توثیق ہوتی ہے: ۱۔

ترے ماتھے کا ٹیکا مرد کی قسمت کا تارا ہے
 اگر تو ساز بیداری اٹھا لیتی تو اچھا تھا
 جہاں ہیں دشمنوں کے خنجروں پر خون کے دھبے
 انہیں تو رنگ عارض سے ملا لیتی تو اچھا تھا
 سنانیں کھینچ لی ہیں سر پھرے باغی جوانوں نے
 تو سامان جراحت کو اٹھا لیتی تو اچھا تھا
 ترے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن
 تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

لیکن فیض کی طرح مجاز معشوق سے نہ تو معذرت کرتے ہیں اور نہ ہی اس سے گریزاں
 نظر آتے ہیں بلکہ وہ اپنے انقلابی سفر میں معشوق کو بھی شامل رکھنا چاہتے ہیں۔ وہ معشوق کو مائل
 کرتے ہیں کہ وہ اپنی تمام مشرقیت کے ساتھ انقلابی جدوجہد میں شریک ہو۔ اس ضمن میں جاں
 نثار اختر کی نظم ”زندگی“ کا یہ بند بھی پیش کیا جاسکتا ہے:

سوچ دنیا سے الگ بھاگ کے جائیں گے کہاں
 اپنی جنت بھی بسائیں تو بسائیں گے کہاں
 امن اس عالم افکار میں پائیں گے کہاں
 پھر زمانے سے نگاہوں کو چرانا کیسا
 عشق کی ضد میں فرائض کو بھلانا کیسا
 تو بھی آ، وقت کے سینے میں شرارہ بن جا
 تو بھی ان عرش بغاوت کا ستارہ بن جا

(”زندگی“)

اس نظم میں بھی ہنگامی صورتِ حال کے پس منظر میں ”معشوق“ کو راہِ مفرا اختیار کرنے
 سے باز رکھا گیا ہے۔ اور جذبہٴ عشق کے مقابلے میں فرض کو فوقیت دی گئی ہے اور معشوق کو تبدیل
 شدہ حالات میں تبدیلی اور انقلاب کے لیے متحرک کیا گیا ہے۔ سلام مچھلی شہری کی نظم ”شرائط“

اسی جذبے کی توسیع معلوم ہوتی ہے۔

مجھے تو ہمد و ہم راز چاہیے ایسی
جو دستِ ناز میں خنجر بھی ہو چھپائے ہوئے
نکل پڑے سرِ میدان اڑا کے آنچل کو
بغاوتوں کا مقدس نشاں بنائے ہوئے
اٹھا کے ہاتھ کہے ”انقلاب زندہ باد“
لہو سے مثلِ دلہن مہندیاں رچائے ہوئے

(”شرائط“)

یہاں بھی ایسے معشوق کی جستجو کی گئی ہے جو اپنے تمام نسوانی خصائص کو تہ کر ظلم و جبر کی
جنگ میں ہمت مردانہ کے ساتھ شریک ہو اور نغمہ شیریں کے بجائے ”انقلاب زندہ باد“ کا نعرہ
آتشیں بلند کرے۔ یہاں شاعر کی طرف سے معشوق کو جو انقلابی اور باغیانہ تلقین کی گئی ہے وہ
غلو کی حد تک پہنچی ہوئی معلوم ہوتی ہے جس کا اطلاق عملی زندگی میں بہت آسان نہیں۔ سردار
جعفری کی نظم ”انتظار نہ کرنا“ میں شاعر کا روئے سخن معشوق کی طرف ہے۔

عجب گھڑی ہے میں اس وقت آ نہیں سکتا
سرورِ عشق کی دنیا بسا نہیں سکتا
میں تیرے سازِ محبت یہ گانہ نہیں سکتا
میں تیرے پیار کے قابل نہیں ہوں پیار نہ کر
نہ کر خدا کے لیے میرا انتظار نہ کر

(”انتظار نہ کرنا“)

لیکن اسے بغاوت یا انقلاب کی طرف مائل نہیں کیا گیا ہے بلکہ شاعر اس سے اپنی
معذوری کا اظہار کرتا ہے کہ وہ زندگی کی سنگین حقیقتوں سے روگردانی کر کے اس کا مقرب ہو سکتا
ہے اور نہ ہی اس سے کسی قسم کی نغمہ سرائی ہو سکتی ہے۔ وہ خود کو معشوق کے پیار کے قابل نہیں سمجھتا
اس لیے انتظار نہ کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔

اس قبیل کی نظمیں اس عہد کی بیشتر شاعروں کے یہاں ملتی ہیں۔ جن میں انقلاب اور بغاوت کا روحانی تصور موجود ہے۔ اس لیے ان نظموں میں انقلاب اور بغاوت کا حقیقت پسندانہ ادراک اور شعور نہیں ملتا۔ اردو کی عشقیہ شاعری میں معشوق کا میدان عمل متعین ہے اور اسی کی بنیاد پر اس کے منصب کا تعین کیا جاتا رہا ہے۔ ترقی پسند شاعری میں بھی معشوق موجود ہے لیکن اس کا میدان عمل وہ نہیں ہے جو عشقیہ شاعری میں ہے۔ یہاں معشوق حرم سرا سے نکل کر میدان کارزار میں مردوں کے شایان شان لڑتا ہے اور ”انقلاب زندہ باد“ کا نعرہ بلند کرتا ہے۔ معشوق کی اس بدلی ہوئی صورت حال سے ترقی پسند شاعری کے انحرافی رویے کی توثیق بھی ہوتی ہے اور تصدیق بھی۔ اسی انحراف کا نتیجہ تھا کہ شاعری میں موضوعاتی تخصّص کی راہ ہموار ہوئی۔ جس نے شاعری کو منظوم خیالات کا دفتر بنا دیا۔ متعینہ موضوعات کی وجہ سے ترقی پسند شاعری نہ صرف یہ کہ منظوم خیالات کا دفتر بن کر رہ گئی بلکہ اسی سبب سے وہ یکسانیت اور بے کیفی کا شکار ہو گئی۔ فنی اقدار سے مبرا شاعری وقتی طور پر تو اپیل کر سکتی ہے لیکن اس سے دیر پا تاثر کی توقع نہیں کی جاسکتی۔ ترقی پسند شعرا کو جب اس بات کا احساس ہوا کہ داخل کو سمجھے بغیر خارج نہیں سمجھا جاسکتا تو وہ اس رمز سے بھی واقف ہوئے کہ شاعری کا تعلق جذبات کی دنیا سے اور اسی دنیا سے دوسری دنیاؤں اور ان کے مسائل سے آگہی حاصل کی جاسکتی ہے۔ لہذا ترقی پسند شاعری میں ایک نیا موڑ آتا ہے اور وہ تمام جذبات و احساسات کے ساتھ کوچہ عشق میں داخل ہو جاتی ہے۔ فیض کی نظم ”موضوع خن“ اس کی عمدہ مثال ہے۔

ان دھکتے ہوئے شہروں کی فراواں مخلوق
کیوں فقط مرنے کی حسرت میں جیا کرتی ہے
یہ حسیں کھیت، پھٹا پڑتا ہے جو بن جن کا
کس لیے ان میں فقط بھوک اگا کرتی ہے
یہ بھی ہیں ایسے کئی اور بھی مضمون ہوں گے
لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ
ہائے اس جسم کے کمبخت دلاویز خطوط

آپ ہی کہئے، کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے
 اپنا موضوع سخن ان کے سوا اور نہیں
 طبع شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں۔
 مجاز کی نظم ”زہر آب حسن“ میں بھی حسن کی کیفیت کا تخیلانہ اور حقیقت پرستانہ اظہار
 موجود ہے۔

حسن اک کیفِ جاودانی ہے اور جو چیز ہے وہ فانی ہے
 حسن کے دن بھی کیفِ پرور ہیں حسن کی رات بھی سہانی ہے
 حسن کی صبح اک شکستِ جھیل حسن کی شام کامرانی ہے
 یہ کچھ افسانہ تخیل ہے کچھ حقیقت کی ترجمانی ہے
 کچھ ترے حسن کا کرشمہ ہے
 کچھ مری طبع کی روانی ہے۔^۱

اس نوع کی شاعری کے مطالعے سے بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ ترقی پسند شعرا عشق اور
 جنس کے مسائل کو پھر سے شاعری کا موضوع بناتے ہیں۔ لیکن ان کی شاعری میں عشق اور جنس کا
 روایتی تصور موجود نہیں۔ ترقی پسند شاعری کی اس موضوعاتی تبدیلی پر ڈاکٹر عبدالعلیم کو اتفاق نہیں
 اور وہ اس وقت تک جنسی مسائل کے حل کو ممکن نہیں تسلیم کرتے جب تک کہ سیاسی اور معاشی
 مسائل حل نہ ہو جائیں۔ وہ لکھتے ہیں:

”یہ مسائل اس وقت تک حل نہیں ہو سکتے جب تک کہ موجودہ سماج کی بنیاد ہی
 نہ بدل جائے۔ اس لیے ان کی بیشتر توجہ کا مرکز جنسی مسائل نہیں بلکہ سیاسی اور
 معاشی مسائل ہیں۔“^۲

۱۔ ”کلام فیض“، ص ۷۵-۷۶

۲۔ ”آہنگ“، ص ۱۶۰-۱۶۱

۳۔ ”اردو ادب کے رجحانات ایک نظریہ“، ص ۲۳

لیکن اس سے یہ نتیجہ ہرگز اخذ نہیں کیا جانا چاہیے کہ ترقی پسند شاعری صرف عشق اور جنس کے اظہار تک ہی محدود ہو کر رہ گئی تھی۔ البتہ یہ تبدیلی ضرور واقع ہوئی کہ اس میں سماجی اور معاشی مسائل کے ساتھ ساتھ عشق اور جنس کے مسائل کو بھی مناسب جگہ دی جانے لگی۔ عشق میں حائل ہونے والی سماجی رکاوٹیں اور سماجی نظام کے ذریعے ہونے والی جنسی نا آسودگی شاعری کے موضوعات بنے۔ مخدوم کی نظم ”چارہ گر“ میں عشق میں حائل ہونے والی سماجی بندشیں نمایاں کی گئی ہیں:

اک چنبیلی کے منڈوے تلے
مے کدے سے ذرا دور اس موڑ پر

دو بدن
پیار کی آگ میں جل گئے

پیار، حرفِ وفا

پیار، ان کا خدا

پیار، ان کی چتا

دو بدن

اوس میں بھیگتے، چاندنی میں نہاتے ہوئے

جیسے دوتا زہ دم پھول پچھلے پہر

ٹھنڈی ٹھنڈی سبک روچن کی ہوا

صرف ماتم ہوئی

(”چارہ گر“)

جب کہ ”چاند تاروں کا بن“ میں مخدوم نے معاشرتی زندگی کی زہرناکیوں کو انقلابی

پس منظر میں بیان کیا ہے:

ہمدو! ہاتھ میں ہاتھ دو

سوئے منزل چلو

منزلیں پیار کی
منزلیں دار کی
کوئے دلدار کی منزلیں
دوش پر اپنے اپنی صلیبیں اٹھائے چلو!

(”چاند تاروں کا بن“)

ان دونوں نظموں کے متعلق حامدی کا شمیرتی لکھتے ہیں:
”چارہ گر“ میں سماجی رکاوٹوں کی موجودگی میں محبت کا المیہ سوالیہ نشان بن کر
ابھرتا ہے..... ”چاند تاروں کا بن“ معاشرتی زندگی کی تلخیوں کو پیش
کرنے کے علاوہ جوش انقلاب کی مظہر ہے۔“^۱
یہاں مجاز کی نظم ”آوارہ“ کے یہ بند پیش کیے جاسکتے ہیں:
شہر کی رات اور میں ناشاد و ناکارہ پھروں
جگمگاتی جاگتی سڑکوں پہ آوارہ پھروں
غیر کی بستی میں کب تک در بدر مارا پھروں
اے غم دل کیا کروں اے وحشتِ دل کیا کروں
رات ہنس ہنس کر یہ کہتی ہے کہ مے خانے میں چل
پھر کسی شہناز لالہ رخ کے کاشانے میں چل
یہ نہیں ممکن تو پھر اے دوست! ویرانے میں چل

اے غم دل کیا کروں اے وحشتِ دل کیا کروں
پندرہ بندوں پر مشتمل یہ نظم رومان و انقلاب کی ملی جلی کیفیات کو پیش کرتی ہے۔ جہاں
بعض بندوں میں شاعر کے داخلی احساسات بیان ہوئے ہیں وہیں بعض بند خارجی مسائل کی
عکاسی کرتے ہیں جن سے شاعر براہ راست دوچار ہوتا ہے۔ جذبات و احساسات کو

۱۔ ”جدید اردو نظم اور یورپی اثرات“، ص ۳۴۶

جاگیردارانہ معاشی نظام سے مربوط کر کے بیان کرنے کا رویہ فیض کی نظم ”چند روز اور مری جان“ میں بھی موجود ہے۔

عرصہ دہر کی مجلسی ہوئی ویرانی میں
ہم کو رہنا ہے، پہ یوں ہی تو نہیں رہنا
اجنبی ہاتھوں کا ہے نام، گراں بار ستم
آج سہنا ہے، ہمیشہ تو نہیں سہنا ہے
یہ تیرے حسن سے لپٹی ہوئی آلام کی گرد
اپنی دو روزہ جوانی کا شکستوں کا غبار
چاندنی راتوں کا بیکار دکھتا ہوا درد
دل کی بے سود تڑپ، جسم کی مایوس پکار
چند روز اور مری جان! فقط چند ہی روز ۱

مذکورہ مثالوں سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ ترقی پسند شاعری آزادی سے قبل جہاں چند خارجی موضوعات تک محدود تھی وہیں آزادی کے بعد عشق اور جنس کے مسائل کو سماجی اور معاشرتی تناظر میں بیان کرنے کی طرف مائل ہوئی۔ دوسرے ترقی پسند شعرا میں فیض اور مجاز کو اس اعتبار سے بھی امتیاز حاصل ہے کہ انھوں نے تحریک سے نظریاتی وابستگی کے باوجود خالص عشقیہ نظمیں لکھیں۔ ایسی نظمیں جن میں کوئی بھی خارجی حوالہ موجود نہیں۔

یہاں یہ کہنے کی چنداں ضرورت نہیں کہ ترقی پسند شاعری فکری اعتبار سے مارکسی اور نظریاتی اعتبار سے سیاسی تھی۔ اس لیے ابتدا سے ہی اس میں سیاسی موضوعات کو بڑی اہمیت حاصل رہی ہے۔ آزادی سے قبل انگریزی دور اقتدار سے ہندوستان کو آزاد کرانا جہاں اس کا بنیادی نصب العین تھا وہیں آزادی کے بعد زمیندارانہ نظام اور ساہوکاروں سے غریب مزدوروں کو نجات دلانا، سیاسی رہبروں کی غلط حکمت عملی کی نکتہ چینی، تقسیم کے بعد رونما ہونے

والے فسادات کی شرائط نمایاں اس کے دائرہ اظہار میں شامل ہوئیں۔ عہد غلامی میں ہر ترقی پسند شاعر آزادی کا خوش آئند خواب دیکھتا تھا اور اسے تعبیر سے ہمکنار کرنے کے لیے جدوجہد، انقلاب تصادم اور بورژوا معاشرتی نظام کے خلاف بغاوت پر بے پناہ اصرار صرف کرتا تھا۔ جوش کی نظم ”شکستِ زنداں کا خواب“ میں غلام ہندوستان میں قید و بند کی صعوبت سے نجات حاصل کرنے کی تدبیریں کچھ یوں بیان کی گئی ہیں:

کیا ان کو خبر تھی؟ سینوں سے جو خون چرایا کرتے تھے
اک روز اسی بے رنگی سے جھلکیں ہزاروں تصویریں
کیا ان کو خبر تھی ہونٹوں پر جو قفل چڑھایا کرتے تھے
اک روز اسی خاموشی سے ٹپکیں گی دہکتی تقریریں
سنبھلو! کہ وہ زنداں گونج اٹھا، جھپٹو کہ وہ قیدی چھوٹ گئے
اٹھو کہ وہ بیٹھیں دیواریں، دوڑو کہ وہ ٹوٹیں زنجیریں

اسی طرح تجاویز کی نظم ”بول! اری او دھرتی بول!“ میں بھی انگریزی تسلط سے پیدا ہونے والی جبرید صورت حال کی عکاسی کی گئی ہے۔

بادل بجلی رین اندھیاری دکھ کی ماری پر جا ساری
بوڑھے بچے سب دکھیا ہیں دکھیا نہ ہیں دکھیا ناری
بستی بستی لوٹ چکی ہے سب بنے ہیں سب بیوپاری

بول اری او دھرتی بول

راج سنگھاس ڈانوا ڈول!

مخدوم کی نظم ”قید“ سیاسی عدم تحفظ اور سیاسی دہشت کو نمایاں کرتی ہے:

شاہراہوں میں گلی کوچوں میں انسانوں کی بھیڑ

ان کے معروف قدم

ان کے ماتھے پر تردد کے نقوش

ان کی آنکھوں میں غم دوش اور اندیشہ فردا کا خیال
 سینکڑوں لاکھوں عوام
 سینکڑوں لاکھوں عوام
 سینکڑوں دھڑکتے ہوئے انسان کے دل
 جو شاہیں سے غمگیں جبر سیاست سے نڈھال
 جانے کس موڑ پر یہ دھن سے دھماکا ہو جائیں

(”قید“)

۱۹۴۷ء میں جب ہندوستان کو انگریزی تسلط سے آزادی ملی تو وہ آزادی خونی آزادی
 ثابت ہوئی کہ تقسیم ملک کے لیے سے پیدا ہونے والے فسادات بے شمار انسانی زندگیوں کے
 زیاں کے سبب بنے۔ ترقی پسند شاعر جب آزادی کا خواب دیکھتے تھے جب وہ میسر آئی تو اسے
 دیکھ کر انہیں بڑی مایوسی ہوئی۔ فیض کی نظم ”صبحِ آزادی“ اسی مایوسی کو پیش کرتی ہے:

یہ داغ داغ اجالا، یہ شب گزیدہ سحر
 وہ انتظار تھا جس کا، یہ وہ سحر تو نہیں
 یہ وہ سحر تو نہیں جس کی آرزو لے کر
 چلے تھے یار کو مل جائے گی کہیں نہ کہیں
 فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل
 کہیں تو ہوگا شب ست موج کا ساحل
 کہیں تو جا کے رکے گا سفینہ غمِ دل

.....

ابھی گرانی شب میں کمی نہیں آئی
 نجات دیدہ و دل کی گھڑی نہیں آئی
 چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی۔

آزادی کے بعد رونما ہونے والی سیاسی اور معاشرتی صورت حال ترقی پسند شاعری کا موضوع بنی۔ جن میں کسانوں اور مزدوروں پر زمینداروں اور ساہوکاروں کے تسلط کی جگہ ذہنی غلامی، سیاسی بدعنوانیوں اور عوام دشمنی کو فروغ حاصل ہوا۔

نظام عدلیہ کے غیر منصفانہ رویے پر سردار جعفری اپنی نظم ”سجاد ظہیر کے نام“ میں سخت نکتہ چینی کرتے ہیں:

وہ آپ اپنی عدالت کو قید کرتے ہیں
ججوں کو اپنے بٹھاتے ہیں جیل خانے میں
یہ چند بھوت جو زندہ ہیں دورِ وحشت کے
پنپ سکیں گے نہ جمہور کے زمانے میں۔

فوجی جبریت، فرقہ پرستی وغیرہ کے مسائل بنیادی اہمیت کے حامل ٹھہرے۔ ۴۷ء سے ۶۰ء تک کی ترقی پسند شاعروں میں اس نوع کے مسائل کی فراوانی نظر آتی ہے۔ فیض کی نظم ”آج بازار میں پابجولاں چلو“ پاکستان میں فوجی آمریت اور مارشل لا کی سخت گیری کے خلاف شاعر کے احتجاج کو پیش کرتی ہے:

حاکم شہر بھی، مجمع عام بھی
تیر الزام بھی سنگِ دشنام بھی
صبح نا شاد بھی، روزِ ناکام بھی

ان کا دم ساز اپنے سوا کون ہے
شہر جاناں میں اب با صفا کون ہے
دستِ قاتل کے شایاں رہا کون ہے

رنجِ دل باندھ لو، دل فگاروں چلو
پھر ہمیں قتل ہو آئیں، یارو چلو

۱۔ ”پتھر کی دیوار“، ص ۱۲۰

۲۔ ”کلام فیض“، ص ۴۰-۴۱

تقسیم کے بعد جو قتل و غارگری ہوئی اس سے دونوں ملکوں میں سوگواری کی فضا پیدا ہوئی۔ مجاز کی نظم ”وطن آشوب“ میں اسی سوگواری اور ماتمی کیفیات کو سوالیہ نشان کے طور پر ابھارا گیا ہے جس میں گہرا طنز پوشیدہ ہے:

سبزہ و برگ و لالہ و سر و سمن کو کیا ہوا
سارا چمن اداس ہے ہائے چمن کو کیا ہوا
یک سکوت ہر طرف ہو شروبا و ہولناک
خلدِ وطن کے پاسباں خلدِ وطن کو کیا ہوا
رقصِ طرب کدھر گیا، نغمہ طراز کیا ہوئے
غمزہ ناز کیا ہوئے عشوہ و فن کو کیا ہوا
آنکھوں میں خوف و یاس ہے چہرہ اداس اداس ہے
عصرِ رواں کی لیلیٰ برقعہ فگن کو کیا ہوا ۱

اسی طرح سردار جعفری اپنی نظم ”ایک سال“ میں موجودہ عدل و انصاف کی صورتِ حال سے مطمئن نظر نہیں آتے اور ایک صحت مند اور عادلانہ نظام حکومت کے لیے اپنی جدوجہد کو جاری رکھتے ہیں:

عدل و انصاف ماری کے پٹارے جن میں
ناگ بیٹھے ہیں تو انین کے پھن پھیلائے
اپنی لہروں میں چھپا لیتا ہے
تلخی زہر میں ڈوبی ہوئی پھنکاروں کو
پھر بھی قربانی و ایثار کا دل زندہ ہے
جہد و پیکار کی نبضوں کی دھمک جاری ہے ۲

۱ ”آہنگ“، ص ۱۵۱

۲ ”پتھر کی دیوار“، ص ۸۷

مذکورہ شعرا کے علاوہ مخدوم محی الدین، کینقی اعظمی، جاں نثار اختر، ساحر لدھیانوی، مجروح سلطان پوری، احمد ندیم قاسمی، پرویز شادہی، عزیز حامد مدنی، ظہیر کاشمیری وغیرہ کی شاعری میں بھی اس نوع کے مسائل و موضوعات موجود ہیں۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ترقی پسند شاعری میں سیاسی و معاشرتی موضوعات کو خاصی اہمیت حاصل رہی ہے۔

(ب) وجودی فکر

۱۹۶۰ء یا اس سے قبل اردو شعر و ادب میں جدیدیت کی داغ بیل پڑتی ہے۔ جو مغربی ”ماڈرنزم“ سے بالواسطہ طور پر متاثر نظر آتی ہے۔ مغرب میں ”ماڈرنزم“ کا تعین دوسری جنگ عظیم کے بعد ظہور پذیر ہوا۔ جس نے مغربی شعر و ادب کو غیر معمولی طور پر متاثر کیا تھا۔ مغربی جدیدیت ہی کی طرح اردو جدیدیت میں بھی وجودی فکر کو اساسی اہمیت حاصل رہی ہے۔ چونکہ وجودی فکر کا اصل منبع فلسفہ وجودیت ہے۔ لہذا یہاں یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ وجودیت کیا ہے؟ اور اس فلسفے کی ابتدا کب اور کیوں ہوئی؟ ساتھ ہی یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ کون سی سماجی، معاشی، سیاسی اور مذہبی صورت حال تھی جو وجودی فلسفے کے ارتقا اور اس کے فروغ میں حد درجہ معاون ثابت ہوئی۔ یوں تو اس فلسفے کا حسب و نسب سقراطی فلسفے سے جاملتا ہے۔ مطلب یہ کہ سقراطی فلسفے میں وجودی فکر کے بعض مبہم اشارے تلاش کیے جاسکتے ہیں لیکن ان اشاروں کو فلسفہ وجودیت کی منظم اور مربوط صورت سے قطعی تعبیر نہیں کیا جاسکتا۔ فلسفہ وجودیت کی قدامت کی تاریخ جو بھی رہی ہو یہ بات مسلم الثبوت ہے کہ عہد جدید میں فلسفہ وجودیت کا آغاز سورین کر کے گارڈ کے تفکرات سے ہوتا ہے۔ ڈیٹمارک کے فلسفی سورین کر کے گارڈ (۱۸۱۳-۱۸۵۵) نے انیسویں صدی کے آخر میں جن افکار و خیالات کو جن دلائل کے ساتھ پیش کیا دراصل انہیں افکار سے فلسفہ وجودیت کی جدید اور انقلابی صورت سامنے آتی ہے۔ اس اعتبار سے سورین کر کے گارڈ کو بھی وجودیت کا اصل موجد اور امام سمجھا جاتا ہے۔ بعض لوگ اسی بنیاد پر اسے جدید فلسفے کا سقراط تسلیم کرتے ہیں۔ کر کے گارڈ کے علاوہ دوسرے فلسفیوں نے بھی ”وجودیت“ کے فروغ اور اس کی ترقی میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ تمام وجودی فلسفیوں بشمول کر کے گارڈ میں دو باتیں مشترکہ طور پر پائی جاتی ہیں۔ پہلی تو یہ کہ کم و بیش ان تمام لوگوں کے تصورات پر نیشے، ہسرل اور مارکس کے افکار اثر انداز ہوئے ہیں۔ دوسری یہ کہ ہیگل کے فلسفہ معروضی تصورات اور تعقل پسندی کے نظریے سے سبھی وجودی فلسفیوں نے عدم اتفاق کا

اظہار کیا اور اس کی سخت تنقید کی۔ ”وجودیت“ ایک فلسفہ ہے لیکن بعض امور کی موجودگی اسے ایک مکمل فلسفیانہ نظام کی تبدیلی میں مانع ٹھہرتی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ وجودیت کی کوئی ایک جامع تعریف نہیں کی جاسکتی کیوں کہ مختلف وجودی فلسفیوں کے یہاں کوئی نہ کوئی عنصر ایسا ضرور ہے جو انہیں اور ان کے افکار کو ایک دوسرے سے الگ کرتا ہے۔ لیکن اس تفریق کے باوجود انسانی زندگی اور اس کے بنیادی مسائل کے تئیں ان کی فکری حکمت عملی ایک ہی نظر آتی ہے۔ وجودیت کا رشتہ ”رومانیت“ سے جڑتا ہے۔ اٹھارہویں صدی کی کشادہ ذہنی اور حد سے زیادہ بڑھی ہوئی تعقل پرستی سے اختلاف و احتجاج کے نتیجے میں وجودیت ظہور پذیر ہوئی تھی۔ اور جس نے فرد کے انفرادی اور شخصی تشخص پر بے پناہ زور دیا تھا۔ سلطان علی شید اور وجودیت کی تعریف کچھ یوں کرتے ہیں:

”وجودیت اس افلاطونی فلسفے کی ضد ہے جو عالم موجودات سے آنکھیں پھیر کر اشیا کی ماہیت یا ان کے جوہر کو حقیقت سمجھتا ہے اور اسی کو تفکر و ادراک کا واحد مقصد ٹھہراتا ہے۔ افلاطون کے نظریہ تصوریت کے مطابق عالم موجودات ان ابدی اور لافانی تصورات کا ایک فانی اور ناقص پر تو ہے۔ اس کے برعکس وجودیت کے لیے وجود انسانی ہی فلسفی کے لیے تمام تر دلچسپی اور توجہ کا مرکز ہے۔ زیر بحث تحریک کا نام وجودیت اسی مناسبت سے رکھا گیا ہے کہ یہ وجود سے متعلق مختلف افکار و نظریات کی وضاحت کرتی ہے۔ لفظ وجود یہاں انسانی وجود کے لیے وقف ہے اور یہی مسئلہ ان فلسفیوں کا مرکزی خیال ہے۔ مادی اور فطری چیزوں کے وجود میں ان کی دلچسپی صرف ضمنی ہے یعنی صرف اس حد تک جہاں تک انسانی وجود ان سے متاثر ہو سکتا ہے۔ انسانی وجود اور اس کے کچھ لوازم ہر شعبہ فکر میں وجودیت پسند فلسفی کو ایک ناگزیر اور واحد زاویہ نظر عطا کرتے ہیں اور اسی کے مطابق وہ ہر چیز کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔“^۱

”فلسفہ وجودیت“ کے اساسی عناصر کے متعلق لطف الرحمن لکھتے ہیں:

”انسانی وجود کی اتفاقی اور حادثاتی تخصیص کی بصیرت نے وجودیت کی بنیاد رکھی، یہ فلسفہ وجود کے کرب، الجھن، کشاکش، بیزاری، تنہائی اور احساس جرم کے ادراک و احساس سے تحریک حاصل کرتا ہے۔ یہ زندگی کو تاریکیوں میں محصور دیکھتا ہے اور روشنی کا جو یا ہے۔ اس نظریے کے مطابق زندگی بے معنی اور مہمل ہے چنانچہ یہ فلسفہ زندگی کو امکانی حد تک بامعنی بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ نظریاتی اعتبار سے انفرادیت پسند ہے۔ اس لیے کہ وجود ہر جگہ بے نظیر، بے مثال اور منفرد ہے۔ لیکن وجودیت انفرادی خود غرضی کی ہم معنی نہیں، بلکہ اس میں انسانیت دوستی اور ہمدردی کا بے پناہ جذبہ ملتا ہے۔“^۱

”وجودیت“ کی مذکورہ تعریفوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس میں فرد کی انفرادی شناخت اور انفرادی آزادی کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ ساتھ ہی اس امر کی بھی وضاحت ہوتی ہے کہ یہ فلسفہ جوہر کے مقابلے میں انسانی وجود کو مقدم، افضل اور محترم و معتبر سمجھتا ہے۔

فلسفہ وجودیت کی ابتدا یوں تو انیسویں صدی میں ڈیٹمارک سے ہوتی ہے۔ لیکن اسے منظم طور پر عام کرنے میں جرمنی کے کارل یاسپرس (۱۸۸۳ء) اور مارٹن ہائیڈگر (۱۸۸۹ء) اور فرانسیسی فلسفی گبرل مارسل (۱۸۸۹ء) اور ژاں پال سارتر (۱۹۰۵ء) وغیرہ نے نمایاں اور ناقابل فراموش کردار ادا کیے۔ مارسل اور سارتر کو ان معنوں میں اہمیت حاصل ہے کہ انھوں نے اپنے اپنے ادب پاروں کے ذریعے وجودی فکر کی تبلیغ و اشاعت کی۔ ان فلسفیوں کے علاوہ اسپین کے اونا مونو (۱۸۶۴-۱۹۳۶)، روس کے نکولائی بردوف (۱۸۷۴-۱۹۴۸ء)، فرانس کے البرٹ کامیو (۱۹۱۳-۱۹۶۰ء) وغیرہ فلسفیوں نے بھی فلسفہ وجودیت سے اپنی گہری دلچسپی کا اظہار کیا اور اپنی تحریروں کے ذریعے اس کی توسیع میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ ابتدا ہی سے وجودی مفکرین کو دو خانوں میں منقسم کیا جاتا رہا ہے۔ جس میں پہلا خانہ ان فلسفیوں کا ہے جو خدا

کے وجود اور اس کی رہبانی قوت کے متعقد ہیں جب کہ دوسرے خانے میں وہ فلسفی شامل ہیں جو خدا کے وجود کے سخت منکر ہیں۔ کر کے گارڈ، یا سپر اور مارسل وغیرہ خدا کے وجود کے قائل اور ہائڈگر، سارتر اور کامیو ملحدانہ نظریے کے حامی فلسفی ہیں۔ وجودی فکر کی شروعات کی دو منہاج ہیں۔ پہلی نہج کا تعلق فرد کی ذہنی، روحانی اور جذباتی انتشار و بحران سے ہے جب کہ دوسری نہج کا رشتہ سماجی، تاریخی، سیاسی اور معاشرتی تغیرات اور مشکلوں سے مربوط ہوتا ہے۔ مذکورہ حدوں کے درمیان فرد اور سماج کے ظاہری تعلقات بکھرنے لگتے ہیں جس کے نتیجے میں انسان دنیاوی امور، خدا حتیٰ کہ خود سے بھی علیحدہ ہو جاتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں انسان یا فرد کو بے گانگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس صورتِ حال کے متعلق سلطان علی شیدا لکھتے ہیں:

”بنیادی طور پر یہ ایک نفسیاتی صورتِ حال ہے جو تنہائی کے شدید کرب اور بے چینی سے پیدا ہو کر تمام وجود کو متاثر کرتی ہے۔ قنوطیت اور فراریت اسی ذہنی حالت کے عام مظاہر ہیں۔ کبھی کبھی شدید صورتوں میں ہر شے سے انکار و انحراف بھی ظاہر ہوتا ہے۔ وجودیت پسند بھی قدیم اقدار سے انحراف کرتے ہیں اور اقدار کے بحران کا شکار ہیں۔ مگر ان کی نظر میں یہ اقدار قطعی فقدان کا سبب نہیں بنتا بلکہ نئے اقدار کی تلاش کا محرک بن کر ان کے فلسفوں کو ایک نئی روح بخشتا ہے لیکن ان کی قدریں اتنی داخلی اور نجی ہوتی ہیں کہ صحیح معنوں میں ان کو قدریں کہنا غیر مناسب معلوم ہو۔“^۱

بیشتر وجودی مفکرین کے یہاں یہ بات عام طور پر دیکھی جاسکتی ہے کہ ان کی قدروں کی بنیاد فرد کی آزادی انتخاب اور آزادی عمل پر استوار ہے۔ ان کے یہاں جدید انسان کی داخلی صورتِ حال کو متغیر سماجی تناظرات میں دیکھنے، سمجھنے اور پرکھنے پر بے پناہ زور دیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تمام وجودی فلسفیوں کے افکار میں سماجی صورتِ حال کے تغیر و تبدل کا ادراک نظر آتا ہے۔ سماجی صورتِ حال میں جب فرد کا تجزیہ کیا جاتا ہے تو اس میں احساسِ علیحدگی کے علاوہ کچھ

نظر نہیں آتا۔ اس لیے یہ فلسفہ احساس بے گانگی یا احساس علیحدگی سے نمو پذیر ہوتا ہے۔ انسانی وجود اس کا بنیادی موضوع ہے۔ وجودی فلسفے کی رو سے وجود کا آغاز اس وقت سے ہوتا ہے جب بچہ اپنے وجود کے اولین احساس سے دوچار ہوتا ہے۔ یہی وہ اولین احساس ہے جب وہ ہونے نہ ہونے کے عمل سے گزرتا ہے۔ اس کے اندر کچھ بنتا کچھ بگڑتا ہے۔ اسی عمل کو وجودیت اپنا موضوع بناتی ہے۔ تمام وجودی مفکرین فرد کی زندگی کو سمجھنے کے لیے اس کے داخل میں اترتے ہیں۔ فرد کے اولین تجربے سے یہ بات برآمد ہوتی ہے کہ وہ اس کائنات رنگ و بو میں بالکل تنہا ہے۔ تنہائی میں اسے اولین احساس اپنے وجود کا ہوتا ہے۔ جب وہ یہ سمجھتا ہے کہ اس دنیا میں اس کا کوئی سہارا یا مددگار نہیں تو وہ اس احساس سے دوچار ہوتا ہے کہ اسے اکیلے اور تنہا ہی آگے بڑھنا ہے، کچھ کر دکھانا ہے، فرد کے لیے احساس تنہائی موجب رنج و غم تو ہوتا ہے لیکن یہی تنہائی اسے احساس ذمہ داری سے بھی ہمکنار کرتی ہے کہ اسے اپنا کاتب تقدیر خود بننا ہے۔ یہ وہ احساس ذمہ داری ہے جو فرد کے اندر غم اور ناامیدی کا احساس پیدا کرتا ہے۔ اکیلے پن کا احساس سے صرف احساس ناامیدی ہی نہیں بلکہ احساس آزادی کی ختم کاری بھی ہوتی ہے۔ یہاں آزادی فرد کو اپنی موجودہ حالت سے آگے بڑھنے اور کچھ کرنے کی صلاحیت سے عبارت ہے۔ لہذا کہا جاسکتا ہے کہ احساس تنہائی سے آزادی انتخاب اور خود مختاری کا احساس نمایاں ہوتا ہے۔ ہائیدگر اور سارتر کے یہاں ”آزادی“ پر خاصا زور دیا گیا ہے۔ چونکہ سارتر ملحد وجودی مفکر ہے اس لیے اس کے یہاں خدا عدم موجود اور آزادی کا یہ تصور بھی لامحدود ہے۔ سارتر کے مطابق فرد کو ہر قسم کی خود مختاری حاصل ہے۔ لیکن آزادی کے ساتھ ساتھ وہ احساس ذمہ داری کا بھی قائل ہے۔ یعنی آزادی کے ساتھ احساس ذمہ داری بھی پیدا ہوتا ہے۔ ذمہ داری کے نتیجے میں مختلف قسم کی پریشانیاں، الجھنیں، خوف و دہشت وغیرہ کے احساسات پیدا ہوتے ہیں جو فرد کی زندگی پر براہ راست یا بالواسطہ طور پر اثر انداز ہوتے ہیں اور اسے رنج و غم میں مبتلا کرتے ہیں۔

کر کے گارڈ کے یہاں یہ رنج و غم کا یہ احساس اختیائی، جبر، محدودیت، لامحدودیت، لاشعور وغیرہ کے تصورات سے پیدا ہوتا ہے۔ انسان کو جب یہ احساس ہوتا ہے کہ اس دنیا میں ہر چیز ممکن ہے یعنی انسان جو چاہے یا وہ جو بننا چاہے بن سکتا ہے۔ لیکن جب عملی زندگی میں قدم رکھتا

ہے تو یہ احساس ہوتا ہے کہ اس کا حاصل اس کی توقع سے بہت کم ہے۔ یہ احساس بھی انسان کو فکر و تردد میں مبتلا کرتا ہے۔ فرد کو جب اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ اس دنیا میں ہر چیز پہلے سے طے اور متعین ہے اور اس کی خواہشات کے مطابق یہاں کچھ نہیں ہونے والا۔ فرد کو اس دنیا میں کیا بننا ہے، کتنے دکھ جھیلنے ہیں، کن کن پریشانیوں سے نبرد آزما ہونا ہے سب کچھ اس کے نامہ تقدیر میں پہلے سے لکھ دیا گیا ہے۔ وہ ہزار کوششوں کے باوجود بھی اپنی قسمت کو نہیں بدل سکتا۔ یہ احساس بھی انسان کے غم کا سبب بنتا ہے۔ فرد یا انسان کو یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ اس کی تمام تر استعداد محدود ہیں۔ وہ اپنی مرضی سے کچھ نہیں کر سکتا۔ اسے ہر قدم پر خدا کے سہارے کی ضرورت ہے۔ جب وہ اس بھری کائنات میں خود کو بے بس و مجبور پاتا ہے تو اس سے بھی احساس غم پیدا ہوتا ہے۔ اس کے علی الرغم جب انسان کو یہ احساس ہوتا ہے کہ دنیا کی ہر چیز اس کی دسترس میں ہے، وہ کسی کا تابع نہیں، بغیر کسی مدد اور سہارے کے وہ ہر چیز حاصل کر سکتا ہے جسے وہ پانا چاہتا ہے۔ اس صورت حال میں وہ ایسی خواہشوں کی پرورش کرنے لگتا ہے جس کی تکمیل مشکل اور بعض اوقات تو ناممکن ہوتی ہے۔ اور عملی زندگی میں اس کی یہ خواہش جب پوری نہیں ہوتی تو اسے شدید غم کا احساس ہوتا ہے۔ لاشعور سے بھی غم کا احساس ابھرتا ہے۔ آدمی جس چیز کو شعور کی سطح پر حاصل کرنے میں ناکام ثابت ہوتا ہے تو وہ اس کے حصول کے لیے لاشعور کو بروئے کار لاتا ہے۔ اس کی خواہشیں اس کے لاشعور میں پناہ لیتی ہیں۔ اور وہ لاشعور کے ارد گرد تخیل کی ایک دنیا آباد کر لیتا ہے۔ یہی تخیلی دنیا اس کی زندگی کی پناہ گاہ بنتی ہے۔ لیکن جب وہ حقیقی زندگی میں آتا ہے وہاں عدم تحفظ کا احساس پیدا ہوتا ہے جس سے اسے بہت اذیت ہوتی ہے۔ اسی طرح ”شعور“ سے بھی انسان کو تکلیف ہوتی ہے۔ فرد جب ”شعور“ کی سطح پر زندگی گزارتا ہے تو اس کے اندر بے پناہ قوت کا احساس ہوتا ہے لیکن جب وہ حقیقی سطح پر آتا ہے تو اسے اپنی قوت کی کم مائیگی کا احساس ہوتا ہے۔

لہذا کہا جاسکتا ہے کہ فلسفہ وجودیت کا بنیادی موضوع انسان یا فرد کی داخلی صورت حال ہے جس میں دکھ اور غم کا احساس موجود ہے۔ وجودیت جدید معاشرے کے فرد کے اسی غم کی نشاندہی کرتی ہے۔ یہ اس کام مدد و ایلا علاج تجویز نہیں کرتی بلکہ جدید عہد کے جدید فرد کے مرض

کی تشخیص کرتی ہے اور اس تشخیص کو وہ ایک اہم مسئلہ تصور کرتی ہے۔

فلسفہ وجودیت میں جن عناصر کو ستون کا درجہ حاصل ہے وہ حسب ذیل ہیں:

داخلیت پرستی : ہیگل کی حقیقت پرستی نے ادراکی حقیقت کے لیے معروضی طریق کار کو اولیت دی تھی۔ اس کے مطابق فلسفے کا کام حقیقت کا غیر شخصی مطالعہ ہے۔ اس لیے ہیگل اور دوسرے تعقل پسند کے نقطہ فکر میں جذبات و احساسات کی کوئی جگہ نہیں۔ اس کے برعکس وجودی مفکرین موضوعی مطالعے پر غیر معمولی زور دیتے ہیں۔ انسانی وجود اس کا محبوب موضوع ہے۔ وجودی فلسفی اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ معروضیت کے ذریعہ انسانی وجود اور اس کی حقیقتوں کو نہیں سمجھا جاسکتا کیوں کہ اس میں فرد یا انسان کی ذات کا عمل دخل نہیں ہوتا۔ اس لیے کر کے گارڈ کے نزدیک سب سے بڑی حقیقت داخلیت کی ہم معنی ہے۔

وجود کا بحران : وجودی فکر کی ابتدا ہی اس نکتے سے ہوتی ہے کہ انسانی وجود مجموعہ رنج و الم ہے۔ یہی احساس رنج اس کے وجودی انتشار و بحران کا سبب ہے۔ انسانی وجود کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ مختلف قسم کے رنج و غم، الجھنوں، پریشانیوں اور تنہائیوں سے گھری ہوئی ہے۔ صنعتی ترقی نے انسانی وجود کو مسخ کر دیا ہے جس سے فرد بالکل غیر شخصی بن کر رہ گیا ہے۔ ہر طرف عدم کا خطرہ ہے۔ وجودی مفکرین اس بحرانی صورت حال سے نبرد آزما ہونے کی تلقین کرتے ہیں اور زندگی کو با معنی بنانے پر زور دیتے ہیں۔ کر کے گارڈ خود سپروگی، سارتر انکشاف خودی اور ہائیڈگر موت سے جنگ جوئی کو زندگی کی معنویت کا لازمی جزو تسلیم کرتے ہیں۔

انفرادیت اور آزادی : وجودی فکر میں خوف و دہشت، تنہائی، بیگانگی، اجنبیت، ناامیدی کے احساسات کو اساسی اہمیت حاصل ہے۔ اس لیے اس فلسفے میں یاسیت اور قنوطیت کا احساس نمایاں ہے۔ وجودی مفکرین بھی اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہیں لیکن وہ سبھی اس

قنوطیت کو حتمی قبول نہیں کرتے۔ وجودی فلسفی انسان کو رنج و غم میں مبتلا ہونے کی بار بار تشہیر کرتے ہیں لیکن وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ رنج و غم انسان کی تقدیر نہیں۔ انسان ان مصائب سے رہائی حاصل کرنے کے لیے بالکل آزاد ہے۔ ان کے نزدیک آزادی انسان کی بنیادی صفت ہے جسے کوئی بھی محدود نہیں کر سکتا۔

رسمی اخلاقیات کی مخالفت : وجودی فلسفہ رسمی اخلاقیات کی شدت سے مخالفت کرتا ہے۔ اخلاق کو یہ فلسفہ تقلیدی تسلیم کرتا ہے جس سے حقیقت کا عرفان ممکن نہیں۔ رسمی اور تقلیدی اخلاق کی مزمت کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس سے فرد کی انفرادیت ختم ہوتی ہے اور ”کیا ہے“ اور ”کیا ہونا چاہیے“ کے درمیان فاصلے بڑھتے ہیں۔ وجود فلسفی اخلاق کے قیاسی تصور پر یقین نہیں رکھتے بلکہ وہ رسمی اخلاق کے قائل ہیں جس کا عمل ممکن ہے۔

روایتی مذہب سے انکار : وجودی مفکرین رسمی مذہبیت سے انکار کرتے ہیں۔ روایتی مذہب میں احکام خداوندی سے انکار کی کوئی گنجائش نہیں ہوتی۔ اور آدمی جبراً اس کی اطاعت کرتا ہے۔ اس طریقہ کار سے بھی فرد کی انفرادی آزادی سلب ہوتی ہے اور معروضیت کو تقویت پہنچتی ہے۔ جب کہ وجودی فلسفیوں کے یہاں داخلی موضوعیت پر زور دیا جاتا ہے۔ جو فرد کے اندرون سے تعلق رکھتی ہے۔ ان کے نزدیک خارج میں خدا اور روحانیت کی تلاش و جستجو بے سود ہے۔ کیوں کہ روحانی صداقت خارجی نہیں ہوتی۔

رومان پرستی : بنیادی طور پر فلسفہ وجودیت رومانی نوعیت کا حامل ہے کیوں کہ اس میں جذبات و احساسات کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وجودی مفکرین حقیقت کے رومانی نظریے کو قبول کرتے ہیں۔

لہذا کہا جاسکتا ہے کہ وجودیت ایک ایسا فلسفہ ہے جو فرد اور اس کے داخلی صورتِ حال کو

اپنا موضوع بناتی ہے۔ اس لیے یہ فلسفہ معروضیت کے بجائے ادراک حقیقت میں موضوعی طریق کار کو اہمیت دیتا ہے۔ فلسفہ وجودیت نے جہاں انسانی وجود اور اس کے داخلی مسائل کے تئیں اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کی ہے وہیں شعر و ادب اور جمالیات کے متعلق بھی اس کا ایک واضح تصور سامنے آتا ہے۔ وجودی ادب میں پہلا مسئلہ ترسیل سے تعلق رکھتا ہے۔ وجودیت میں داخلیت ہی سب کچھ ہے اس لیے وہ خارجیت سے کوئی تعلق نہیں رکھتی، اور وہ یہ بھول جاتی ہے کہ اپنے فکر و خیال کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے یہ ناگزیر ہے کہ انہیں ذات کے ان حوالے سے الگ رکھا جائے جن کا تجربہ صرف داخلی سطح پر ممکن ہو سکتا ہے۔ لیکن ہائیڈگر اور سارتر خارجیت کو گناہ عظیم تصور کرتے ہیں کہ اس سے انفرادی تشخص معدوم ہو جاتا ہے اور قوتِ ارادی اور اعتماد میں کمی واقع ہوتی ہے۔ وجودی ادیبوں کے لیے صرف اتنا ضروری ہے کہ وہ اپنے ذاتی تجربوں اور مشاہدوں کو اپنی تخلیق میں پیش کریں۔ وہ اس بات سے کوئی مطلب نہیں رکھتے کہ ان کے ذریعے پیش کیے گئے تخلیقی تجربے کی معنویت قارئین پر واضح ہوتی ہے کہ نہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی تخلیقات میں علامتوں اور استعاروں کی کثرت ہوتی ہے جس سے کثیر المعنویت تو پیدا ہوتی ہے لیکن اس سے ابہام گزیدگی اور مشکل پسندی کو بھی راہ ملتی ہے۔ یا سپرس واحد وجودی مفکر ہے جس نے ترسیل و ابلاغ کی اہمیت پر زور دیا۔ اس کے مطابق ترسیل مختلف افراد کے مابین تعلقات کی مستحکم بنیاد ہے۔ جمالیات کے متعلق بھی بیشتر وجودی مفکرین اس امر سے متفق نظر آتے ہیں کہ جمالیات اور فنی ترجمانی کا نصب العین وجود کو واضح اور تابناک بنانا ہے جو خلاف منطق اور خلاف عقل ہے۔ اس لیے وجودی مفکرین فن کار سے توقع کرتے ہیں کہ وہ زندگی کے تاریک پہلوؤں کو تابناک بنائیں۔ غیر انسانی محرکات کو بھی اپنی تخلیق میں مناسب جگہ دیں۔ یہی سبب ہے کہ ان کے فن پاروں میں خوف و دہشت، خودکشی، موت، رنج و غم، یاس و قنوطیت، خود غرضی، جنسی خواہشات وغیرہ عناصر کی فراوانی نظر آتی ہے۔ وجودیت پسند مفکرین کے نزدیک فن کا اصل مقصد کیا ہے؟ اس کے متعلق سلطان علی شیدا لکھتے ہیں:

”فن کا اصل مقصد تمام وجودیت پسندوں کے لیے انسان کے غیر شعوری

جذبات کو ابھارنا ہے۔ دوسرے وجودیت پسندوں کے لیے بھی جمالیات کا یہ

تصور صحیح ہے۔ وہ صرف خدا کے بدلے وجود اور اس کے ماحول و حالات اور اس کی صلاحیتوں اور انحطاط و آگہی کی بات کرتے ہیں۔ ان کے لیے بھی فن کا مقصد نہ تو انبساط دینا ہے اور نہ تلذذ، اس کے برعکس انسان کو خود آگاہ اور باشعور بنا کر اسے اپنے وجود کی گہرائیوں میں ڈوب کر پھر سے ابھرنے کی دعوت دیتا ہے جس کے بعد وہ اپنے تاریک گوشوں سے باخبر ہو جائے اور جہاں تک ممکن ہو ان سے رستے ہوئے ناسوروں کو دیکھ لے جن کو وہ اب تک شراب کے پھلکتے جام سمجھ رہا تھا۔ اسی وجہ سے سارتر اور کامیڈ جیسے ادیبوں کے نگارشات میں انسان اپنی تمام تر کمزوریوں اور بے راہ روی کے ساتھ جنسی و جذباتی حرکات و تعلقات میں کھویا ہوا ملتا ہے۔ تاوقتیکہ اس پر اپنے وجود کی حقیقت روشن نہیں ہو جاتی، اور اس کے بعد وہ ہر چیز کی معنویت اور لامعنویت سے ہراساں اور پریشان ہو جاتا ہے مگر زندگی سے اس کا لگاؤ ختم نہیں ہوتا کیوں کہ وجود اور زندگی ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں۔ اس طرح اس کے ساتھ ساتھ قنوطیت اور رجائیت و جودیت پسند فن کاروں کا طرہ امتیاز بن جاتا ہے۔“^۱

یہ بات تقریباً طے ہو چکی ہے کہ فلسفہ وجودیت کی ابتدا انیسویں صدی میں ہوئی تھی لیکن مغربی شعر و ادب پر اس کے اثرات مرتب ہونے کی تاریخ دوسری جنگ عظیم سے قبل بتائی جاتی ہے۔ فرانسیسی ادب کو اس اعتبار سے بھی اہمیت حاصل ہے کہ وجودی میلانات کو برتنے کی پہلی شعوری کوشش وہیں دیکھنے کو ملتی ہے۔ فرانسیسی ادب ہی کے زیر اثر دنیا کی دوسری زبانوں کے شعر و ادب میں وجودی میلانات و رجحانات داخل ہوتے ہیں۔ بیری۔ ٹی۔ مور اپنے مضمون ”کچھ وجودیت کے بارے میں“ میں اس طرف اشارہ کرتے ہیں:

”فرانس کے تخیلی ادب میں وجودیت کا آغاز دوسری جنگ عظیم کے پہلے

۱۔ ”وجودیت پر ایک تنقیدی نظر“، ص ۴۲-۴۳

ہوا۔ نقادوں نے دستوفسکی، رٹکے اور کافکا وغیرہ میں بھی وجودی رجحانات تلاش کیے ہیں۔ لیکن موجودہ رجحان سارتر کے ناول ”امتلا“ (NAUSEA) سے شروع ہوتا ہے جو ۱۹۳۸ء میں شائع ہوا۔ عہد حاضر کے بہت سے ادیب وجودی افکار و تصورات کو اپنی تحریروں میں استعمال کرتے ہیں۔“ ۱

یہاں اگر سارتر کے ناول ”امتلا“ کی تاریخ اشاعت ۱۹۳۸ء کو وجودی ادب کا سنگ بنیاد تسلیم کر لیا جائے تو پھر اس حقیقت کو بھی قبول کرنے میں کوئی قباحت نہیں ہوگی کہ وجودی شعروادب کی تخلیق اور اس کے فروغ کا عمل بھی یہیں سے شروع ہوتا ہے۔ اردو ادب میں ”جدیدیت“ کے آغاز کی تاریخ جو بھی بتائی جاتی ہو لیکن اس امر سے کسی کو انکار نہیں کہ اردو ادب میں ”حلقہٴ ارباب ذوق“ کی ابتدا چند نو جوان ادیبوں کے ہاتھوں لاہور میں ۱۹۳۹ء میں ہوئی تھی۔ یوں تو ”حلقہ“ کی ابتدا کا سہرا نصیر احمد جامتی کے سر بندھتا ہے لیکن اس کے اصل بنیاد گزاروں میں قیوم نظر، یوسف ظفر، میراجی، ن۔م۔ راشد وغیرہ شعرا کے نام شامل ہیں جنہوں نے ”حلقہ“ کو خالص شعری حلقہ بنایا اور اسے ایک مکمل تخلیقی تحریک کے طور پر عام کرنے میں غیر معمولی قوتیں صرف کیں۔ پنجاب کے یہ وہ نو جوان شعرا تھے جنہوں نے نہ صرف یہ کہ نظریاتی بنیاد پر خود کو ترقی پسند تحریک سے الگ رکھا اور ایک حد تک موجودہ شعری روایت سے انحراف کیا بلکہ یہ وہ لوگ تھے جو مغربی شعروادب، اس کی روایت اور اس کے رجحانات و میلانات سے پوری طرح باخبر تھے۔ مغربی شعروادب اور اس کی تحریکوں سے گہری دلچسپی اور آگہی کا ہی نتیجہ تھا کہ ان کی ذہنی اور شعری تربیت میں مارکس، فرائیڈ اور کر کے گارڈ وغیرہ کے فلسفوں اور نظریوں نے مناسب کردار ادا کیا تھا۔ یہ امر بھی ملحوظ خاطر ہے کہ ”امتلا“ کی اشاعت کے ایک سال بعد ”حلقہ“ ظہور میں آتا ہے۔ لہذا یہ کیسے ممکن ہے کہ حلقے کے شعرا ”امتلا“ کی فکری بنیاد سے واقف نہ ہوں۔ حلقے کے متعلق یہ بات بالکل عام ہے کہ اس کی ابتدائی سرگرمیاں صرف

افسانوں تک محدود تھیں لیکن میراجی، قیوم نظر اور یوسف ظفر کی شمولیت نے ”حلقے“ کو مکمل طور پر شعری حلقہ بنا دیا تھا۔ حلقے کے بیشتر شعرا کے یہاں وجودی فکر کے زیر اثر داخلی الجھنوں اور نفسیاتی پیچیدگیوں کا اظہار عام ہے۔ انفرادی آزادی، ذاتی تشخص، جنسی آسودگی، احساس جرم، مذہب بیزاری، فرسودہ نظام اخلاق سے بغاوت، روحانی تشنگی، حقیقت سے فرار، ذات کا کرب، تنہائی کا دکھ، جائے اماں کی تلاش، موت کا خوف، خودکشی کی اذیت ناک، جلا وطنی کا غم، احساس شکستگی، محرومی و ناکامی، حزن و ملال وغیرہ کو حلقے کے شعرا بالخصوص میراجی اور راشد کی نظموں میں اہم میلانات کے طور پر برتے گئے ہیں۔ کم و بیش یہی وہ میلانات ہیں جو ۱۹۵۷ء کے بعد تخلیق ہونے والی ”جدید شاعری“ کے محرکات بنتے ہیں۔ جس کا تفصیلی ذکر بعد میں کیا جائے گا۔ فی الحال یہاں میراجی اور راشد کی شاعری میں ان میلانات کی دریافت مقصود ہے۔ جن کی نشوونما میں شعوری یا لاشعوری طور پر وجودی فکر نے کوئی نہ کوئی کردار ضرور ادا کیا ہے۔

ہیتی اور موضوعی اعتبار سے اردو کی جدید نظم کو مغربی نظم سے قریب تر کرنے والوں میں میراجی (۱۹۱۲ء-۱۹۴۹ء) کو اولیت حاصل ہے۔ میراجی کی نظموں میں جو فکری گہرائی اور شعور کی پختگی ملتی ہے وہ دراصل دنیا کی دوسری زبانوں کے منتخب فن پاروں بالخصوص انگریزی اور فرانسیسی ادبیات کے مطالعے کا نتیجہ ہے۔ جن کی طرف صلاح الدین احمد نے واضح اشارہ کیا ہے:

”ہوایہ کہ اپنی عدیم المثال ذہانت سے کام لے کر وہ انگریزی ادبیات کے بحرِ ذخار میں کود پڑا، اور جب اس میں سے نکلا تو اس کے ہاتھ موتیوں سے بھرے ہوئے تھے۔ انگریزی ہی کے توسط سے اس نے دنیا کی قریب قریب ہر زبان کی شاعری کا مطالعہ کیا۔“^۱

میراجی جس عہد میں اپنے شعور کو پہنچے وہ عہد پرانی قدروں کی شکستگی اور نئی قدروں کے ظہور سے عبارت تھا۔ شکست و ریخت کے بعد پیدا ہونے والی نفسیاتی پیچیدگی اور ذاتی زندگی کی

۱۔ ”میراجی کی نثر“ (مشرق و مغرب کے نغمے)، ص ۱۴

محرومی و ناکامی میراجی کی شاعری کی محرک قوت بنی جسے وہ لاشعور کی مدد سے اپنی نظموں میں متشکل کرنے کی ہر ممکن کوشش کی۔ میراجی کی محرومی کی کہانی عشق کی ناکامی سے شروع ہوتی ہے۔ ڈاکٹر حامدی کا شیرتی لکھتے ہیں:

”عشق کی یہ ناکامی میراجی کے لیے کوئی معمولی حادثہ نہ تھا۔ یہ ناکامی ان کی داخلی زندگی کی تہہ در تہہ جذباتی کیفیات کے لیے ہیجان خیز ثابت ہوئی۔ چونکہ ان کا عشق بنیادی طور پر جنسی جذبے کی بیداری کی ایک لہر تھا، اس لیے محبوب کے سانولے سلونے جسم اور اس کی لذتوں کی دوری میراجی کی جنسی تشنگی کی شدت کا باعث بن گئی اور ان کی کم و بیش تمام ذہنی اور تخلیقی قوتیں اسی جذبے کے اظہار پر مرکوز ہونے لگیں اور یہ کہنا غلط نہیں کہ جنس ان کا محبوب موضوع بن گیا۔“^۱

اس میں شبہ نہیں کہ میراجی کی شاعری میں جنسی نا آسودگی کا احساس شدید ہے لیکن ان کی جنسی مسائل کو سطحی اور تلمذ آمیز سمجھنا مناسب نہیں۔ میراجی کی نظموں میں جنسی جذبے کو مذہب کا درجہ حاصل ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ وہ جنس کے توسط سے داخل کی بکھری ہوئی کائنات کو یکجا کرنے میں ہمہ وقت مصروف نظر آتے ہیں۔ میراجی کے یہاں تمام تجربوں اور مشاہدوں میں جنس کو بنیادی اہمیت ہے۔ جس کے بارے میں خود میراجی لکھتے ہیں:

”جنسی فعل اور اس کے متعلقات کو میں قدرت کی بڑی نعمت سمجھتا ہوں اور جنس کے گرد جو آلودگی تہذیب و تمدن نے جمع کر رکھی ہے وہ مجھے ناگوار گزرتی ہے اس لیے ردِ عمل کے طور پر میں دنیا کی ہر بات کو جنس کے اس تصور کے آئینے میں دیکھتا ہوں جو فطرت کے عین مطابق ہے اور جو میرا آدرش ہے۔“^۲

میراجی کی نظموں کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان کے یہاں جنسی

۱۔ ”جدید اردو نظم اور یورپی اثرات“، ص ۳۷

۲۔ ”میراجی کی نظمیں“ (دیباچہ)، ص ۱۴-۱۵

جذبے کے فطری اظہار میں حائل ہونے والی سماجی رکاوٹیں کسی بھی حالت میں قابل قبول نہیں ٹھہرتی بلکہ وہ اس کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتے ہیں۔ نظموں کو جنسی اور نفسیاتی دروں بینی سے ہم آہنگ کر کے میراجی نے اردو شاعری کو نئے امکانات سے روشن کیا۔ جمیل جالبی اپنے مضمون ”میراجی ایک مطالعہ“ میں لکھتے ہیں:

”میراجی نے اس شاعری سے اردو شاعری کو نئے امکانات سے روشناس کر کے نئے امکانات کے دروازے کھول دیے، اس لیے وہ آج بھی اہم شاعر ہیں۔ اس سارے عمل میں انھوں نے اردو شاعری کی روایت سے پورے طور پر ناتا نہیں توڑا بلکہ اسے بدل کر ایک نیا روپ دے دیا۔“^۱

یہاں اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ میراجی کے عہد میں تخلیقی سطح پر جنس کا بیباکانہ اظہار نہ تو عام تھا اور نہ ہی اسے نظر تحسین سے دیکھا جاتا تھا لیکن میراجی نے اس روایتی پابندی سے انحراف کیا۔ اور اس طرح انھوں نے نظموں میں جنسی مسائل کو بیان کر کے اپنے داخلی مطالبات کی تکمیل کی۔ ان کی نظم ”لب جو تبارے“ کے مندرجہ ذیل مصرعے داخلی مطالبات کی تکمیل سے عبارت ہیں:

میں اب بھی کھڑا ہوں تنہا

ہاتھ آلودہ ہے، منہ دار ہے، دھندلی ہے نظر

ہاتھ سے آنکھ کے آنسو تو نہیں پونچھے تھے

اس نظم میں جنس کو موضوع بنایا گیا ہے لیکن اس جنسی خود لذتی میں کسی قسم کی اشتہا انگیزی نہیں بلکہ ذات کا کرب، محرومی اور تنہائی کا احساس موجود ہے جس سے شاعر کے دکھوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ جنسی رابطے میں جنس مخالف یا عورت کا ہونا ضروری ہوتا ہے۔ میراجی کے یہاں جنسی رابطے میں جنس مخالف یا عورت موجود تو ہے لیکن واضح طور پر نہیں بلکہ اس کے مبہم عکس ہی نظر آتے ہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ ان کی نظموں میں جنس مخالف یا عورت کا تصوراتی پیکر ریشمی

ملبوسات یا اس نوع کی دوسری چیزوں سے نمایاں ہوتا ہے اور انہیں چیزوں کے توسط سے وہ جنسی اختلاط کا منظر نامہ تشکیل دیتے ہیں۔ میراجی کی اس قبیل کی نظموں کے متعلق اعجاز احمد لکھتے ہیں:

”میراجی کی نظمیں پڑھ کے احساس ہوتا ہے کہ اس نے اپنے علاوہ کسی کی ذات پر کبھی غور نہیں کیا۔ جنسی معاملات کا حال تو اتنا دگرگوں ہے کہ عورت کی ٹانگ نظر آتی ہے، بازو دکھائی دیتے ہیں، جابجا ریشمی ملبوس بھی سرسرا تا نظر آتا ہے مگر عورت نظر نہیں آتی۔ یعنی مٹی اور لہو کی ایسی عورت جسے پڑھنے والا ایک ہستی کے طور پر پہچان سکے۔ یہ مسئلہ بھی ذہنی دھندلکے کا ہے۔“^۱

”دھوبی کا گھاٹ“ ان کی ایک ایسی ہی نظم ہے جس میں جنسی تشنگی کو تصور کی سطح پر برتا گیا ہے:

اوئی، دیکھو تو، ذرا چین سے بیٹھو، تم بھی
کیسے بے صبر ہو، تم نے شاید
کبھی یہ ہاتھ، یہ چہرہ، یہ الجھتی ہوئی بالی، یہ میرے سر سے سرکتا ہوا
رنگین دوپٹہ نہیں دیکھا، جب ہی.....
دیکھنے والا نگاہوں سے یہ کہتا ہے کہ ہاں ہاں میں نے
کبھی دیکھے ہی نہیں

(”دھوبی کا گھاٹ“)

اس نظم کے مطالعے سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ پہلی تو یہ کہ میراجی جنسی جذبے کی تسکین کے لیے حقیقت سے پرے تصور کی دنیا میں پناہ گزیں ہوتے ہیں جس سے ان کے فراری رویے کی توثیق ہوتی ہے۔ دوسری یہ کہ ایک عجیب قسم کی محرومی کا احساس ہوتا ہے جو شروع سے آخر تک شاعر کا مقدر بنی رہتی ہے۔ میراجی کی نظم ”اغوا“ جنس اور جنسی خواہش کے حوالے سے سماجی جکڑ بندیوں سے نجات حاصل کرنے سے عبارت ہے۔ جس میں سماجی جبر کے تناظر

۱۔ ”میراجی۔ شخصیت اور فن“، ص ۶۹

میں معشوق کو گھر چھوڑنے پر اکسایا گیا۔

دھیرے دھیر قدم اٹھائیں ہم

اور بستی کو چھوڑ جائیں ہم

دیکھو محدود زندگی کیوں ہو

غیر کے بس میں سرخوشی کیوں ہو

آؤ بھولو سماج کی باتیں

اپنی ہیں، اب سے چاندنی راتیں

آؤ پابندیوں کو بھولو تم

آؤ آزادیوں کو چھولو تم

(”اغوا“)

اس نظم میں عشق کی جس خواہش کا اظہار کیا گیا ہے وہی خواہش نظم ”ترغیب“ میں جنسی

اختلاط میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ یہاں بھی جنسی وصال تصوراتی نوعیت کا حامل نظر آتا ہے۔

ریلے جرائم کی خوشبو

مرے ذہن میں آرہی ہے

ریلے جرائم کی خوشبو

مجھے حدِ ادراک سے دور لے جا رہی ہے

جوانی کا خوں ہے

بہاریں ہیں موسمِ زمیں پر

پسند آج مجھ کو جنوں ہے

قوانینِ اخلاق کے سارے بند شکستہ نظر آرہے ہیں

(”ترغیب“)

نظم کے آخری مصرعے میں جنسی وصال کی فطری خواہش کی تکمیل میں حائل ہونے

والے تمام اخلاقی قوانین کی شکستگی کے اعلان سے شاعر کے باغیانہ رجحان کی وضاحت ہوتی

ہے۔ میراجی کے یہاں بعض ایسی نظمیں بھی موجود ہیں جن میں جنسی جذبے کے بیان میں فلسفیانہ رنگ غالب ہے۔ ”دوسری عورت“ اس کی عمدہ مثال ہے:

پیرہن سیج پہ رکھ دو، ذرا استادہ سے باہر آؤ
 اک گھڑی درد کے تاریک نہاں خانے میں
 تم سے مل کر ہی بسر کر لوں گا
 میں تمہیں چاند سمجھ لوں گا، لچکتا ہوا چاند
 اور پھر دل کو یہ سمجھاؤں گا، تو بادل ہے
 ایک ہی پل کو برستا بادل
 تجھے اک پل کو برستے ہوئے مٹ جانا ہے

(”دوسری عورت“)

میراجی کی نظمیں ذات کا فسانہ ہیں۔ ”نارسائی“ اور ”مجاور“ میں ذاتی محرومی اور داخلی کرب موثر انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ ”نارسائی“ کا یہ بند جہاں شاعر کی داخلی تنہائی اور اس کی کرب انگیز صورت حال کو نمایاں کرتا ہے:

رات اندھیری، بن سونا ہے کوئی نہیں ہے ساتھ
 یوں پیڑ ہلائیں، تھر تھر کانپیں پات
 دل میں ڈر کا تیر چھا ہے سینے پر ہے ہاتھ
 رہ رہ کر سوچوں یوں کیسے پوری ہوگی رات

(”نارسائی“)

وہیں ”مجاور“ کے ان مصرعوں سے نظم کے متکلم کی بے بسی آشکار ہوتی ہے۔ ایک ایسی بے بسی جو محبوب اور دنیا سے دوری کا نتیجہ ہے:

دیکھتی آنکھوں مرے سامنے چکراتا بگولہ آیا
 دیکھتی آنکھوں گیا
 دیکھتی آنکھوں پر اک بات ہوئی

ہاتھ پھیلائے ہوئے اندھے بھکاری کی طرح

آج ہی راہ پر میں بیٹھا ہوں

بند تابوت ہیں آنکھیں میری

(”مجاور“)

میراجی کی نظم ”تنہائی“ میں انسان کی ایک بڑی سچائی تنہائی اور اس کے مضمرات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ جب کہ ”یگانگت“ انسانی وجود کی فنا پذیری سے عبارت ہے۔ ”اجناتا کے غار“ ان کی ایک طویل نظم ہے جس میں تہذیبی قدروں کے حوالے سے انسانی عظمت کو دریافت کیا گیا ہے۔ ”کلر کی کاغذ محبت“ میں معاصر زندگی کی بے چینی، سطحیت، یک رنگی اور بے کیفی کو فرد واحد کے حوالے سے بیان کیا گیا ہے۔ ”سمندر کا بلاوا“ کا موضوع موت ہے جس کے خوف سے انسانی وجود ہمیشہ متاثر ہوتا رہتا ہے۔ ”بعد کی اڑان“، ”اونچا مکان“ اور اس قبیل کی دوسری نظموں میں بھی جنس کے حوالے سے ذات کی حقیقتوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ لہذا کہا جاسکتا ہے کہ میراجی کے یہاں وجودی اور نفسیاتی نظریے کے زیر اثر پروان چڑھنے والے میلانات تخلیقی محرکات کا درجہ رکھتے ہیں۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ ہرگز اخذ نہیں کیا جانا چاہیے کہ ان کی پوری شاعری وجودی شاعری سے عبارت ہے لیکن یہ حقیقت بھی مسلم ہے کہ ان کی مذکورہ نظموں میں وجودی عناصر کی کارفرمائی ضرور موجود ہے۔

اس نوع کی نظموں کے متعلق شمیم حنفی لکھتے ہیں:

”جدیدیت کی فلسفیانہ بنیادوں کے کئی عناصر میراجی کے تخلیقی شعور کی ترتیب و تشکیل میں مدد ہوئے تھے اور ان کے نظام افکار نیز فنی تصورات میں کئی رنگ شامل دکھائی دیتے ہیں جو ان سے پہلے اردو کی شعری روایت میں نایاب تھے..... میراجی کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے کسی بیرونی حقیقت کی استعانت یا مذہبی عقیدے یا سماجی اور سیاسی نظریے کی مدد کے بغیر فرد کے ذاتی نظام جذبات سے اخلاص کو شرط بنا کر اس تلاش کی سمت کا پتہ لگایا..... ان کی وجودیت سماجی ہونے کے باوجود، اجتماعی نصب العین کے

تصور سے عاری ہے۔“ ۱۔

اردو نظم کو نئے رجحانات سے ہم آہنگ کرنے میں ن۔م۔راشد کو نمایاں مقام حاصل ہے۔ ذہنی خلاقت، فکر و شعور کی بالیدگی اور مغربی شعر و ادب کے گہرے مطالعے سے جس طرح کی تخلیق اور تخیلی فضا تشکیل ہو سکتی ہے وہ فضا راشد کی شاعری میں اپنی پوری تابناکی کے ساتھ موجود ہے۔ وہ اپنے عہد کے سب سے بڑے جدت پسند شاعر تسلیم کیے جاتے ہیں۔ وہ شاعری میں ہر نوع کے تجربے کو جائز سمجھتے ہیں اس لیے ان کے یہاں فکری، ہیتی اور اسلوبیاتی سطح پر کیے گئے تجربوں میں تنوع کا احساس ہوتا ہے۔ آزاد نظم کی ہیئت کو انھوں نے اپنے اظہار کا مستقل ذریعہ بنایا کہ اس کی امکانی معنویت کے تمام پہلو روشن ہو گئے۔ اور پھر سردار جعفری جیسے کمر ترقی پسند اور آزاد نظم کے سخت مخالف بھی اس کے حمایتی بن گئے۔ راشد کی شاعری کا آغاز اختر شیرانی کی رومانیت کے زیر اثر ہوا۔ ”ماورا“ ان کا اولین شعری مجموعہ ہے جو ۱۹۴۱ء میں شائع ہوا تھا۔ یہ مجموعہ نہ صرف یہ کہ راشد کا پہلا مجموعہ کلام ہے بلکہ یہ آزاد نظم کا پہلا مجموعہ تھا جو اشاعت کے مرحلے سے گزرا تھا۔ ”ماروا“ کی نظموں پر رومانیت کا رنگ غالب ہے۔ اس لیے اس کی نظموں میں کسی گہرے داخلی تجربے کا احساس کا پتہ نہیں چلتا۔ ”میں اسے واقف الفت نہ کروں“، ”مری محبت جواں رہے گی“، ”ایک دن لارنس باغ میں“، ”رخصت“ اور ”انسان“ ماروا کی کچھ نمایاں نظمیں ہیں جو خالص رومانی اور عشقیہ کیفیات سے مملو نظر آتی ہیں۔ ان میں نہ تو اسلوبی نیاپن ہے اور نہ ہی فکری گہرائی۔ ”ماورا“ کی نظموں کے متعلق سلیم احمد لکھتے ہیں:

”راشد کی شاعری کے ابتدائی حصے پر اختر شیرانی کا اثر نمایاں ہے۔ گو ”ماورا“ کے تعارف نویس نے اس کا تذکرہ نہیں کیا مگر..... رومانیت کا اعتراف بہر حال موجود ہے راشد اس دلدل میں پھنسے ہوئے ہیں۔ اور اس سے ابھرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ شاعری ایسے آدمی کی نہیں جو پہلے سے پورا آدمی ہو۔ بلکہ ایک ایسے آدمی کی شاعری

ہے جس کی نفسیات میں ایک دراڑ پڑ چکی ہے۔ مگر وہ اسے چھپانے یا اختر شیرآبی کی طرح سجانے سنوارنے کے بجائے اُسے پُر کرنے کی جدوجہد میں مصروف ہے۔“^۱

سلیم احمد کے مذکورہ اقتباس سے جہاں راشد کی رومان پرستی کی نشاندہی ہوتی ہے وہیں یہ بات بھی نشان زد ہوتی ہے کہ یہاں رومانی رویے کے تیس عدم اطمینان کا جذبہ بھی موجود ہے۔ اور رومانیت کے حصار سے نکلنے کی وہ ہر ممکن کوشش کرتے ہیں۔ اور ہوتا بھی ایسا ہی ہے۔ ”ایران میں اجنبی“، ”لا۔ انسان“ اور ”گمان کا ممکن“ تک پہنچتے پہنچتے راشد کی نظمیں گہرے داخلی تجربوں سے ہم آہنگ ہو جاتی ہیں۔ یہ سچ ہے کہ راشد کی ابتدائی نظموں میں عشق اور محبوب کا تصوراتی اظہار موجود ہے۔ لیکن وہ اس تصوراتی نکتے سے پوری طرح مطمئن نظر نہیں آتے۔ اور جب ان کی نظر اپنے ماحول کی سنگین حقیقتوں پر پڑتی ہے وہ آدرش محبت سے راہ فرار اختیار کرتے ہیں اور رومانیت کے سائے میں پناہ تلاش کرتے ہیں۔ ”وادی پنہاں“، ”ستارے“، ”ہونٹوں کا لمس“ اور ”رفعت“ راشد کی چند ایسی نظمیں ہیں جن میں رومانی فراریت اور جنسیت کے احساسات نمایاں ہیں۔ فرد کے جنسی جذبے کو اہمیت دینے اور اس کی اہمیت کا رجحان بھی راشد کی نظموں میں پایا جاتا ہے۔ ان کی نظم ”مکافات“ جنسی بیزاری کو نمایاں کرتی ہے۔ اس نظم کے مطالعے سے یہ بات صاف نمایاں ہو جاتی ہے کہ اس کی تخلیق میں فرائیڈ کے نظریہ تحلیل نفسی نے اہم کردار ادا کیا ہے:

دبائے رکھا ہے سینے میں اپنی آہوں کو
وہیں دیا ہے شب و روز پیچ و تاب انہیں
کیا نہیں کبھی وحشت میں بے نقاب انہیں
خیال ہی میں کیا پرورش گناہوں کی
کبھی کیا نہ جوانی سے بہرہ یاب انہیں

یہ مل رہی ہے مرے ضبط کی سزا مجھ کو
 کہ اک زہر سے لبریز ہے شباب مرا
 فشار ضبط سے بیتاب ہے رباب مرا
 لو آگئی ہیں وہ بن کر مہیب تصویریں
 وہ آرزوئیں کہ جن کا کیا تھا خوں میں نے
 اے کاش چھپ کے کہیں اک گناہ کر لیتا
 حلاوتوں سے جوانی کو اپنی بھر لیتا

(”مکافات“)

”ماورائے شامل نظموں میں ”انتقام“، ”خودکشی“، ”گناہ“، ”اتفاقات“ اور ”درتچے کے قریب“ نہ صرف یہ کہ فکرونی اعتبار سے راشد کی کامیاب ترین نظمیں سمجھی جاتی ہیں بلکہ ان میں فرد کی داخلی کیفیات کو نفسیاتی تجزیے کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ مثال کے لیے ان کی نظم ”درتچے کے قریب“ کے چند مصرعے پیش کیے جاسکتے ہیں:

دیکھ بازار میں لوگوں کا جھوم
 بے پناہ سیل کے مانند رواں

جیسے جہات بیابانوں میں
 مشعلیں لے کے سرشام نکل آتے ہیں
 اُن میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
 ایک دلہن سی بنی بیٹھی ہے
 ٹٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قدیل
 لیکن اتنی بھی توانائی نہیں

بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلہ جوالا بنے
 ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں

زیر افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں
 (”درتچے کے قریب“)

اس نظم میں عصری انسان کی داخلی زندگی اور اس کی بے معنویت و بے مقصدیت کو حسی اور بصری پیکروں کی مدد سے اجاگر کیا گیا ہے۔ جب کہ ”رقص“ جذباتی ناکامی اور فراریت کی عمدہ مثال ہے:

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
 زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں
 ڈر سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو
 رقص گہرے چور دروازے سے آ کر زندگی
 ڈھونڈ لے مجھ کو نشان پا لے مرا
 اور جرم عیش کرتے دیکھ لے

(”رقص“)

راشد کے یہاں اپنے عہد کی زندگی اور اس زندگی کی تمام تر محرومی و ناکامی، حزن و ملال، ذہنی ویرانی اور جذباتی شکستگی کا شدید احساس موجود ہے۔ کرشن چندر نے ”ماورا“ کے تعارف میں اس کی طرف واضح اشارہ کیا ہے اور یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ ان کے یہاں فرد کی جو ذہنی ویرانی اور جذباتی شکستگی پائی جاتی ہے اس سے احساس کمتری کا اندازہ ہوتا ہے۔

”خودکشی اور ”سبا ویراں“ راشد کی نمائندہ نظمیں سمجھی جاتی ہیں۔ جہاں خودکشی میں ایک ایسے آدمی کی ذہنی اور داخلی الجھن کو بیان کیا گیا ہے جو ہمیشہ خودکشی کا عزم کرتا ہے اور ہمیشہ ہی ناکام ہوتا ہے۔ وہیں ”سبا ویراں“ خوابوں کی شکستگی اور ذہنی ویرانی کا خوبصورت منظر نامہ ہے۔

”سبا ویراں“ اور اس قبیل کی دوسری نظموں کے متعلق شمیم حنفی لکھتے ہیں:

”ان تمام نظموں میں بیسویں صدی کی عدم قطعیت، نارسائی، اپنے وجود میں معنی کی جستجو اور کائنات کو معنی سے معمور دیکھنے کی داماندہ آرزو کا موثر اظہار ہوا ہے۔“

راشد کا جو ذہنی سفر ”ماروا“ سے شروع ہوا تھا وہ ”ایران میں اجنبی“، ”لا۔ انسان“ تک پہنچ کر اپنی بلندی اور پختگی کے تمام جوہر سے آراستہ و پیراستہ ہو جاتا ہے۔ ان دونوں مجموعوں میں آفاقی حقیقت کے تناظر میں فرد کے اندر اور باہر کے کرب و انتشار کو دیکھنے کا رویہ پوری شدت سے نمایاں ہے۔ ”لا۔ انسان“ کی نظموں کے بارے میں شمیم حنفی لکھتے ہیں:

”لا۔ انسان“ کی نظموں میں راشد دروں بنی کے وسیلے سے جہاں بنی کی منزل تک گئے ہیں۔ ان میں راشد کا تاریخی شعور واقعات کے تسلسل میں جذبہ و ہوش کی گم کردہ رہی اور مرکز گریز قوتوں کی پسپائی کے نشانات ڈھونڈ نکالتا ہے۔ وہ انسانی تجربوں کی پوری کائنات کو ایک زندہ واقعے کی شکل میں دیکھتے ہیں اور ادوار میں اس کی تقسیم کرنے کے بجائے ایک وحدت اور سیٹ انا کے مظہر کے طور پر اس کا احاطہ کرتے ہیں..... ان میں نئے انسان کے اس گہری اور الم آلود آرزو مندی کا عکس ملتا ہے جو تمنا کے ژولیدہ تاروں کو پھر سے جوڑنا چاہتی ہے اور ریزہ ریزہ کائنات یا لخت لخت ذات کو پھر سے ایک کل کی شکل میں دیکھنا چاہتی ہے۔ ان میں برہمی اور احتجاج کا رخ صرف ماورایا غیر ذات کی سمت نہیں، اپنے وجود کی جانب بھی ہے جس کے آئینے میں عالم شش جہات بھی مرتعش نظر آتا ہے۔ ان میں ”راست رو“ اور ”زود کارانا“ کے بجائے اس پیچیدہ انا سے وابستگی ملتی ہے جو ایک مرکزی نقطے پر مختلف النوع رنگوں اور متضاد حقیقتوں کے احتجاج سے عبارت ہے..... ان میں راشد کا تمام تر ارتکاز وجود کے عین بامقصد اور امکانات کے بجائے اس کی حقیقت پر ہے اور تلقین یا تنقید سے یکسر بے نیاز ہو کر انھوں نے نئی زندگی اور اس کے مسائل پر آزادانہ نظر ڈالی ہے۔ ان میں انسان کسی قدر علامت اور تجزیہ کے روپ میں نہیں بلکہ اپنے حقیقی وجود کے ساتھ سامنے آیا ہے۔“^۱

مذکورہ اقتباس کی روشنی میں اگر لایا۔ انسان کی نظموں کا مطالعہ کیا جائے تو ان میں پائے جانے والے وجودی عناصر کی نشاندہی بہ آسانی کی جاسکتی ہے۔ ”اے سمندر“، ”خلا پر نہ ہوا“ اور ”وداع“ لایا۔ انسان کی وہ نظمیں ہیں جن میں فرد کی ذات کو مرکزیت حاصل ہے۔ ان نظموں میں وہ سارے میلانات و رجحانات موجود ہیں جن کا سرچشمہ وجودی فکر ہے۔

یہ بات پہلے بیان کی جا چکی ہے کہ اردو میں ”جدید“ یا ”نئی شاعری“ کا آغاز ۱۹۵۵ء یا ۱۹۶۰ء کے آس پاس ہوتا ہے۔ اور اس جانب بھی اشارہ کیا جا چکا ہے کہ ”جدیدت“ کی فکری اساس وجودی فلسفے پر قائم ہے۔ ”جدیدت“ کا تاریخی تعین شمس الرحمن فاروقی کچھ اس طرح کرتے ہیں:

”خاص میکاکی اور زمانی نقطہ نظر سے ”نئی شاعری“ سے میں وہ شاعری مراد لیتا ہوں جو ۱۹۵۵ء کے بعد تخلیق ہوئی۔ ۱۹۵۵ء کے پہلے کے ادب کو میں نیا نہیں سمجھتا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ۱۹۵۵ء کے بعد جو کچھ لکھا گیا وہ سب نئی شاعری کے زمرے میں آتا ہے اور یہ بھی نہیں کہ ۱۹۵۵ء کے پہلے کے ادب میں ”جدیدت“ کے عناصر نہیں ملتے۔“^۱

”جدیدیت“ کے اس زمانی تعین میں ایک توازن کا احساس موجود ہے۔ یعنی شمس الرحمن فاروقی ۱۹۵۵ء سے پہلے کی شاعری بالخصوص میراجی اور راشد کی شاعری میں جدیدیت کے عناصر کو قبول کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو میراجی اور راشد کی شاعری ہی جدیدیت کی اولین مثالیں ٹھہرتی ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ نصف بیسویں صدی انحراف و اجتہاد اور رد و قبول سے عبارت تھی۔ اس عہد کے بیشتر شعرا کے یہاں ”روایت“ سے بغاوت کا رجحان عام ملتا ہے۔ اس لیے جدیدیت کو بعض لوگ قدامت پرستی کے منافی سمجھتے ہیں۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں:

”جدیدیت ایک اضافی چیز ہے۔ یہ مطلق نہیں ہے۔ ماضی میں بھی ایسے لوگ ہوئے ہیں جو آج بھی جدید معلوم ہوتے ہیں۔ آج بھی ایسے لوگ ہیں جو

ماضی کی قدروں کو سینے سے لگائے ہوئے ہیں۔ اور آج کے زمانے میں رہتے

ہوئے پرانے ذہنوں کے آئینہ دار ہیں۔“^۱

بعض لوگ جدیدیت کو ”نیا پن“ سے تعبیر کرتے ہیں تو بعض اسے ترقی پسند کی ضد کے طور پر قبول کرتے ہیں۔ ادیبوں کا ایک طبقہ ایسا بھی ہے جس کے نزدیک ”جدیدیت“ تخلیقی رجحانات و میلانات کی آئینہ دار ہے۔ لیکن ان تمام باتوں میں ایک بات مشترک ہے کہ اس کی اساس وجودی فکر ہے۔ جس کی رو سے جدید شاعری فرد کے داخلی مسائل کو اپنا موضوع بناتی ہے۔ یعنی فرد کو اس کے عصری تناظر میں دیکھنے اور سمجھنے کا رویہ جدید شاعری کا بنیادی رویہ ہے۔ جدید شاعری کے متعلق شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں:

”میں اسی شاعری کو جدید سمجھتا ہوں جو ہمارے دور کے احساس جرم، خوف،

تنہائی، کیفیت انتشار اور اس ذہنی بے چینی کا کسی نہ کسی نہج سے اظہار کرتی ہو

جدید صنعتی اور مشینی اور میکاکی تہذیب کی لائی ہوئی مادی خوشحالی، ذہنی کھوکھلے

پن، روحانی دیوالیہ پن اور احساس بے چارگی کا عطیہ ہے۔“^۲

نئی شاعری کی اس تعریف میں اس جانب بھی اشارہ کر دیا گیا ہے کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد رونما ہونے والی تہذیبی کشمکش اور سائنس اور صنعت کی برق رفتار ترقی نے جہاں مذہبی و اخلاقی عقائد کو شکوک کے دائرے میں لا کھڑا کیا وہیں اس نے افراد کو مشین کا ایک پرزہ بنا دیا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ فرد کا رشتہ اس کی ذات سے کٹ گیا۔ انفرادی جوہر کے ناقابل تلافی نقصانات کے پیش نظر فرد کے اندر عدم اطمینان، بے چینی و بے بسی، فرسودہ اخلاقی اور مذہبی قدروں سے انکار، خوف و دہشت اور موت کی اذیت ناکی کے احساسات پیدا ہوئے۔ جدید شاعری انہیں احساسات کی ترجمانی کرتی ہے۔ جیلانی کا مران اپنے مضمون ”اردو نظم میں جدید رجحانات“ میں لکھتے ہیں:

۱۔ جدید اور ادب، ص ۸۱

۲۔ شب خون، ص ۱۲۶

”فکری اعتبار سے نئی نظم (شاعری) نے انسان کے تجربے اور واردات کو بنیادی اہمیت دی اور اس داخلی حقیقتوں کو فطرت کے دائمی منظر نامے کی مدد سے خوشی اور سکون حاصل کرنے کی ضرورت پر اصرار کیا اور اس طرح انسان کو ایسے قید سے آزاد کرنے کی فکری اور محسوساتی کوششوں کی ابتدا کی..... فکری اعتبار سے نئی اردو نظم نے انسان کی توجیہ اس سوال کے ذریعے کی کہ میں کون ہوں؟ اور اس طرح شناخت کے مسئلہ کو نمایاں کیا۔“ ۱

اسی مضمون میں وہ جدید نظم کی فکری بنیاد فلسفہ وجودیت کو ٹھہراتے ہیں:

”پچھلے تیس برسوں کے دوران اردو نظم فکری اعتبار سے متاثر تھی اور انسان کے ادھورے اور نامکمل تصور سے پیدا ہوئے تنہائی زدہ انسان کے تصور کو تخلیقی مقاصد کے لیے استعمال کرتی تھی۔“ ۲

اس میں شک نہیں کہ جدید شاعری فرد کے فکری، ذہنی اور داخلی المیوں کی دستاویز ہے۔ اس لیے یہ شاعری ہمارے فکری رویوں کی دریافت سے عبارت ہے۔ اور اس دریافت کے بعد جو تخلیقی کردار نمایاں ہوتا ہے وہ نہ صرف یہ کہ تجربوں کو زبان عطا کرنے کی صفت سے متصف ہے بلکہ اس کے اندر ذات کو سمجھنے اور پرکھنے کی غیر معمولی صلاحیتیں بھی موجود ہیں۔ تاہم کہا جاسکتا ہے کہ جدید شاعری فرد کی داخلی حقیقتوں کو منکشف کرتی ہے۔ شیم حنفی بھی جدید شاعری میں انسان اور اس کے داخلی مسائل کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں:

”جدیدیت جس نئی حقیقت پسندی سے عبارت ہے اس کی جہتیں مختلف حقیقی اور غیر منطقی (لغوی معنوں میں) طبعی اور مابعد الطبیعیاتی، مادی اور روحانی منطقوں کی نشاندہی کرتی ہیں لیکن اس کا سرچشمہ عناصر حیات اور حواس کا تشکیل دیا ہوا گوشت و پوست کا انسان ہے۔“ ۳

۱۔ ”پاکستانی ادب (تنقید)“، ص ۹۵۲-۹۵۳

۲۔ ”پاکستانی ادب (تنقید)“، ص ۹۵۵

۳۔ ”نئی شعری روایت“، ص ۹۴

اس بحث سے جو نتیجہ برآمد ہوتا ہے اس سے یہ بات بالکل صاف ہو جاتی ہے کہ جدیدیت کچھ مخصوص میلانات و رجحانات کی حامل ایک ادبی تحریک ہے۔ جس کی اساس وجودی فکر پر قائم ہے۔ اس لیے جدید شاعری انہیں رجحانات و میلانات کے تخلیقی اظہار سے اپنی غیر معمولی دلچسپی کی توثیق کرتی ہے جو وجودی فکر کے بطن سے نمودار ہوتے ہیں۔ یہ بات پوری طرح ثابت ہو چکی ہے کہ وجودی فکر میں انسانی وجود محترم و مقدم اور اسی کو تمام تجربوں اور مشاہدوں کی آماجگاہ تسلیم کیا گیا ہے۔ لہذا جدید شاعری میں انسانی وجود کو مرکزیت حاصل ہے۔ انسانی وجود اور اس کی داخلی کائنات جن تجربوں اور مشاہدوں سے دوچار ہوتی ہے اس کا اظہار جدید شاعری میں بڑے ہی موثر انداز میں ہوتا رہا ہے۔ آزادی کے بعد کی جدید شاعری خواہ وہ غزل کی ہو یا نظم کی وجودی فکر کے کسی نہ کسی میلانات کی نمائندگی ضرور کرتی ہے۔

دل تو میرا اداس ہے ناصر
شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے

.....

ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصر
اداسی بال کھولے سو رہی ہے

.....

مل ہی جائے گا رنگاں کا سراغ
اور کچھ دن پھر اداس اداس

(ناصر کاظمی)

تری صدا کا ہے صدیوں سے انتظار مجھے
مرے لہو کے سمندر ذرا پکار مجھے

(خلیل الرحمن اعظمی)

لوگ ہی آن کے یکجا مجھے کرتے ہیں کہ میں
ریت کی طرح بکھر جاتا ہوں تنہائی میں
(ظفر اقبال)

بین کرتی ہے درپچوں پہ ہوا
رقص کرتی ہے سیہ پر چھائیں
(سلیم احمد)

میں ایک ذرہ مری حیثیت ہی کیا ہے مگر
ہوا کے ساتھ میں اڑتے ہوئے غبار میں ہوں
(عادل منصور)

موسم گل ہو کہ پت جھڑ ہو بلا سے اپنی
ہم کہ شامل ہیں نہ کھلنے میں نہ مرجھانے میں
(احمد مشتاق)

تجھ سے بچھڑا تھا جہاں تیرے کہے پر اک دن
مری پر چھائیں جدا مجھ سے وہیں ہو گئی ہے
(شہریار)

بھیڑ سے کٹ کے نہ بیٹھا کرو تنہائی میں
بے خیالی میں کئی شہر اجڑ جاتے ہیں
(ندا فضلی)

میں بچ گئی بھی تو تنہائی مار ڈالے
میرے قبیلے کا ہر شخص قتل گاہ میں ہے
(پروین شاکر)

ان تمام اشعار میں اداسی اور تنہائی کے تجربے کو ذات کے حوالے سے بیان کیا گیا ہے۔
لیکن ہر شعر میں تنہائی کے تجربے کی نوعیت و ماہیت ایک سی نہیں بلکہ ہر تجربہ دوسرے تجربے سے

قدرے مختلف واقع ہوا ہے۔ ناصر کے اشعار میں اداسی کے رجحان کا تخلیقی عرفان موجود ہے۔ پہلے شعر میں ذات کی اداسی کے حوالے سے کائنات کی اداسی کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہاں دل کی اداسی کے اسباب بیان نہ کر کے اس کی لامحدودیت کو نمایاں کیا گیا ہے۔ جس کا عکس خارج یعنی شہر پر مرتب ہوتا ہے۔ معروضی تلازمہ خیال کے توسط سے دل کی اداسی کو شہر کی اداسی کا علل ٹھہرایا گیا ہے۔ یہ سچ ہے کہ جب دل اداس ہوتا ہے تو خارج کی ہر چیز اداس نظر آتی ہے (ہر چند کہ وہ اداس نہیں ہوتی) اور جب دل شاد ہوتا ہے تو آس پاس کی مغموم فضا بھی نشاط آگیاں معلوم ہوتی ہے۔ دوسرے شعر میں تمثیلی طریق کار سے اداسی کی کیفیت کو پیش کیا گیا ہے۔ لیکن پہلے شعر کے برعکس یہاں اداسی کے داخلی تجربے کے بطن سے نمودار ہونے والی صورت حال سے کسی قسم کی اکتاہٹ کا احساس نہیں ہوتا بلکہ اس صورت حال کے تئیں طمانیت کا احساس نمایاں ہوتا ہے جو یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ اس اداس صورت حال سے شاعر کی ذات پوری طرح ہم آہنگ ہو چکی ہے۔ اور وہ اسے اپنی ذات کے ایک ناگزیر حصے کے طور پر قبول کر چکا ہے۔ اگر اس شعر کو شہری زندگی کے سیاق و سباق کے ساتھ منسلک کر دیا جائے تو فرد کی اداسی اجتماعی نوعیت کی حامل ہو جاتی ہے۔ تیسرے شعر میں ”رفتگاں“ ذات کی گم شدہ معصومیت کا استعارہ ہے۔ اور اسی استعارے کے توسط سے اداسی کی تجسیم ممکن ہوتی ہے۔ یعنی بھری پری دنیا میں ذات کی گم شدگی اداسی کا سبب بنتی ہے۔ یہاں اداسی کو ناامیدی کے بجائے اس اداسی کو شرط سے مربوط کر دیا گیا ہے۔ مطلب یہ کہ اداسی کا یہ سلسلہ اس وقت تک ختم نہیں ہو سکتا جب تک کہ ذات کی گمشدہ معصومیت کا سراغ نڈل جائے یا اسے دوبارہ حاصل نہ کر لیا جائے۔

خلیل الرحمن اعظمی کے شعر میں ”لہو کا سمندر“ شاعر کی ذات کا استعارہ ہے۔ جو ایک زمانے سے خاموش ہے۔ یعنی اس میں کوئی حرکت نہیں۔ سمندر کا بے صوت و صدا ہونا اس کی بے حسی سے عبارت ہے۔ اور جس سے تنہائی کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ دوسری طرف یہ امید بھی کی گئی ہے کہ ذات یا وجود باقی ہے تو اس میں کبھی نہ کبھی تحریک ضرور پیدا ہوگا۔ یعنی لہو کے سمندر میں طغیانی ضرور پیدا ہوگی۔ جس کا ایک طویل مدت سے شاعر کو انتظار ہے۔ ظفر اقبال کے یہاں تنہائی کا تجربہ زندگی کی ایک تلخ حقیقت کا مظہر ہے۔ یہاں تنہائی انتشارِ ذات کا ذریعہ ہے۔

بکھری ہوئی ریت کی تشبیہ سے جہاں داخل کی کر بناک صورتِ حال کا اندازہ ہوتا ہے وہیں اس امر کی نشاندہی بھی ہوتی ہے جو کسی مرتکز شے کو منتشر کرتی ہے۔ بکھری ہوئی ریت سے جس نوع کے انسانی وجود کا بکھرا ہوا پیکر ابھرتا ہے اس میں ”ہوا“ کی کارکردگی محسوس کی جاسکتی ہے۔ یعنی جس طرح ہوائے تیز و تند ریت کو منتشر کر دیتی ہے اسی طرح تنہائی کا احساس انسانی وجود کو متعدد حصوں میں منقسم کر دیتا ہے۔ اور بکھرا ہوا یہ وجود اس وقت تک یکجا نہیں ہوتا جب تک کہ اسے دوسرے لوگ یکجا نہ کر دیں (یعنی تنہائی جب تک محفل میں تبدیل نہیں ہوتی وجود کا انتشار ارتکاز میں تبدیل نہیں ہوتا)۔ مطلب یہ کہ بکھرے ہوئے وجود یا انتشار ذات کا ارتکاز دوسرے لوگوں پر منحصر ہے۔ وجودی بحران کی معدومیت میں دوسرے لوگوں کے تعاون سے بے چارگی کا احساس بھی ابھرتا ہے۔ سلیم احمد کے شعر میں ”بین کرتی ہوئی ہوا“ اور ”رقص کرتی ہوئی سیاہ پر چھائیں“ کے استعاروں سے ویرانی و بیابانی کا ایک منظر نامہ مرتب ہوتا ہے جو بظاہر خارجی اشیا سے اپنے رشتے کی توثیق کرتا ہے لیکن دراصل وہ عکس ہے اس تنہائی کا جو شاعر کے درون میں پناہ گزیں ہے۔ عادل منصور کی شعر میں ذات کو ایک ذرے سے تعبیر کیا گیا ہے۔ جو عام طور سے کم وقعت ہوتا ہے، اور جس سے تنہائی و یکتائی کا تصور وابستہ ہوتا ہے۔ تاہم یہاں ذرہ تنہائی کا استعارہ ہے۔ یعنی وجود تنہا ہے۔ اس کی کوئی سمت و رفتار متعین نہیں اس لیے اس کی حیثیت پر سوالیہ نشان قائم ہوتا ہے جس میں ایک طرح کا طنز بھی موجود ہے۔ مطلب یہ کہ وجود کی تنہائی یا یکتائی کوئی معنی نہیں رکھتی کہ وہ اڑتے ہوئے غبار کا حصہ ہے۔ چونکہ انفرادی وجود بھیڑ میں گم ہے لہذا اس کی کوئی اپنی انفرادی شناخت نہیں۔ شناخت کا یہ مسئلہ وجود کی کم مائیگی اور بے وقستی کے احساس کو پیدا کرتا ہے جس سے شاعر کی ذات متاثر ہے پھر احمد مشتاق کے یہاں تنہائی کا شدید احساس علیحدگی کے احساس میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ شاعر دو خارجی مظاہر یعنی ”موسم گل“ اور ”پت جھڑ“ کے وسیلے سے اپنی علیحدگی کو بیان کرتا ہے۔ عذاب تنہائی میں مستقل گرفتاری کا نتیجہ ہے کہ اب اسے نہ صرف یہ کہ پھول کھلنے کے موسم سے کوئی دلچسپی ہے اور نہ ہی موسم خزاں سے۔ اسے خارج میں نمایاں ہونے والی کسی بھی تبدیلی سے کوئی سروکار نہیں کیوں کہ خارج میں ہونے والی تبدیلی سے اس کے اندرون میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی ہے۔ یعنی شاعر کے

درون ذات میں ایک ہی موسم ہے ”موسم تنہائی“ جو کسی بھی خارجی صورت حال سے متاثر نہیں ہوتا۔ تنہائی کی اس شدید کیفیت سے احساس علیحدگی کا اندازہ ہوتا ہے اور علیحدگی کے اس احساس سے خارجی مظاہر کے تئیں شاعر کی بے حسی نمایاں ہوتی ہے۔ شہریار کے یہاں تنہائی محبوب سے جدائی کا نتیجہ ہے۔ پر چھائیں کا جدا ہونا تنہائی کا نقطہ عروج ہے۔ اندافاضلی کے شعر میں تنہائی کا منفی پہلو نمایاں ہے۔ شعر کا لہجہ خود کلامی کا ہے۔ یعنی شاعر خود سے مخاطب ہے اور کہتا ہے کہ زندگی کے دوسرے ہنگاموں سے خود کو کاٹنا بہتر نہیں کہ اس سے تنہائی کا احساس پیدا ہوتا ہے اور تنہائی بے خیالی کو راہ دیتی ہے۔ بے خیالی کے عالم میں وجود اور اس کی حقیقت کو سمجھنا ممکن نہیں۔ حقیقت سے عدم آگہی تخریب کا سبب بنتی ہے۔ پروین شاکر کے یہاں تنہائی کا مشاہدہ موت کے مشاہدے سے ہم آہنگ ہے۔ ”قتل گاہ“ موت کا استعارہ ہے اور اسی استعارے کی مدد سے تنہائی کے احساس کو نمایاں کیا گیا ہے۔ مطلب یہ کہ اگر شعر کا متکلم (فرد) اور اس کا وجود قتل گاہ کی نذر نہ بھی ہوتا تو اس کا زندہ رہنا مشکل ہے کیوں کہ اس کے تمام عزیز واقارب قتل گاہ میں قتل ہونے کی وجہ سے وہ بالکل تنہا ہے، اور تنہائی کا عذاب موت کے عذاب سے کم نہیں — آزادی کے بعد تخلیق ہونے والی نظموں میں بھی ”تنہائی“ کا رجحان حاوی رہا ہے۔ اختر الایمان کی یہ نظم اس کی عمدہ مثال ہے:

چند آنسو، غم گیتی کے لیے چند نفس
ایک گھاؤ ہے جسے یوں ہی سہے جاتے ہیں
میں اگر جی بھی رہا ہوں تو تعجب کیا ہے
مجھ سے لاکھوں ہیں جو بے سود جئے جاتے ہیں
ہاتھ پھیلائے ادھر دیکھ رہی ہے وہ ببول
سوچتی ہوگی کوئی مجھ سا ہے یہ بھی تنہا
آئینہ بن کے شب و روز تکا کرتا ہے
کیسا تالاب ہے جو اس کو ہرا کر نہ سکا

(تنہائی میں)

یہاں نظم کا متکلم تنہا ہے اور عالم تنہائی میں خود احتسابی کے عمل سے گزرتا ہے۔ خود احتسابی کے عمل سے گزرنے کے بعد جو نتیجہ برآمد ہوتا ہے اس سے فرد کی داخلی محرومی، بے مقصدیت، لاسمتی کا احساس ہوتا ہے۔ ”غم گیتی“ دل کا استعارہ ہے۔ وہ دل جو آرزوؤں اور تمناؤں کی عدم موجودگی کے سبب ایک زخم میں تبدیل ہو چکا ہے اور جس کے درد کو شاعر خاموشی کے ساتھ سہہ جاتا ہے۔ بے مقصد اور تنہا زندگی گزارنے پر اسے قطعی حیرت نہیں ہوتی کیوں کہ اس کے جیسے اس عالم رنگ و بو میں ایسے لاکھوں انسان ہیں جو تنہائی کے عذاب میں مبتلا ہیں اور بے مقصد زندگی بسر کر رہے ہیں۔ نظم میں ”بول“ کا پودا تنہائی کا استعارہ ہے۔ جس کے آگے شاعر اپنے داخلی کوائف کا اعتراف یا اظہار کرتا ہے۔ ”بول“ ماحول کی تنہائی کی نمائندگی کرتا ہے جو شاعر کے داخلی ماحول کا سا ہے۔ داخلی تنہائی کو خارجی تنہائی سے ہم آہنگ کر کے ایک ایسی حقیقت کو منکشف کیا گیا ہے جو فرد کے بنیادی کرب سے سروکار رکھتی ہے۔ وجود کا یہ بنیادی کرب اکیلے پن اور تنہائی کا ہے۔ جس سے راہ فرار اختیار کرنا کسی طور پر ممکن نہیں۔ مطلب یہ کہ وجود ایک ایسا سوکھا پیڑ ہے جسے کوئی بھی تالاب ہر ابھر نہیں کر سکتا۔ اس حقیقت کے انکشاف کے بعد بھی وہ تالاب سے، جو شادابی کی علامت ہے، علیحدگی اختیار نہیں کرتا بلکہ اس کی طرف مائل رہتا ہے کہ یہ تالاب کی عدم توجہی ختم ہو اور وجود کا زرد شجر ہر ابھر ہو جائے۔ مجید امجد کی یہ نظم بھی تنہائی کے منظر نامے کو پیش کرتی ہے:

کیا کہوں، کتنے غموں — کتنے غموں کی شکن آلود بساط

وقت کے گھومتے ریتوں پر مرے رکتے ہوئے قدموں کے سات

کس طرح بچھتی لپٹی ہے چلی آئی ہے

کیا بتاؤں، یہ کہانی بڑی طولانی ہے

یہ مراقصہ غم کون سنے؟ کس کو سناؤں؟ کس کو

اپنے احساس کا وہ جلتا ہوا ہر پلاؤں، جس کو

پیتے پیتے مری اک عمر کٹی ہے اک عمر

(نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ کوئی اقلیمِ طرب)

مذکورہ نظم میں مرکزی موضوع انسان اور اس کا روحانی افلاس ہے، جو جدید صنعتی ترقی کا نتیجہ ہے۔ فرد کے دکھ درد کی کہانی انتی طویل ہے کہ وہ اگر کسی کو سنانا بھی چاہے تو سنا نہیں سکتا۔ انسان اپنے دکھوں کی صلیب خود اٹھائے ہوئے ہے۔ مطلب یہ کہ اس کے غموں کو بانٹنے والا کوئی نہیں۔ یہ تنہائی وہ احساس ہے جو شاعر کو جدید انسان کی روحانی ویرانی کے احتساب کی طرف مائل کرتا ہے۔

آزادی کے بعد اردو شاعری میں تنہائی کے علاوہ دوسرے وجودی میلانات کی بھی نشاندہی کی جاسکتی ہے:

یہ لڑکا پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو
یہ لڑکا پوچھتا ہے جب تو میں جھنجھلا کے کہتا ہوں
جسے تم پوچھتے رہتے ہو کب کا مرچکا ہے ظالم
اسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا
اس کی آرزوؤں کی لحد میں پھینک آیا ہوں
میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مرچکا جس نے
کبھی چاہا تھا اک خاشاکِ عالم پھونک ڈالے گا
یہ لڑکا مسکراتا ہے، یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ کذب و افترا ہے جھوٹ ہے، دیکھو میں زندہ ہوں

(”ایک لڑکا“، اختر الایمان)

اس نظم میں ”لڑکا“ انسان کی بنیادی معصومیت اور انسانی ضمیر کی علامت ہے۔ جس کی نشوونما کبھی صداقت اور حق گوئی کی ملی جلی فضاؤں میں ہوئی تھی لیکن جب وہ لڑکا مادی شہر میں داخل ہوتا ہے اور زندگی کی صعوبتوں پر قابو پانے کی کوشش میں مصروف ہوتا ہے تو اس کوشش میں وہ ایک حد تک کامیاب ضرور ہوتا ہے لیکن اس کامیابی کی اسے قیمت ادا کرنی ہوتی ہے جس کا تصور ایک ایسے سے کم نہیں۔ مطلب یہ کہ شہروں کی مشینی زندگی میں وہ لڑکا اس طرح گم ہو جاتا ہے کہ اس کی شناخت کے تمام نشانات مٹ جاتے ہیں۔ لڑکے کی موت انسانی ضمیر کی موت کا

اعلان ہے۔

جس دن میرے دیس کی ہلکی تیز ہوائیں
انسانوں کے خون سے بھر جائیں گی
جس دن کھیتوں کی خاموشی
بوجھل دھات کی آوازوں میں کھو جائے گی
اس دن سورج بجھ جائے گا
جیون کی پگڈنڈی اس دن سو جائے گی

(”زوال کا دن“ زاہد ڈار)

زاہد ڈار کی مذکورہ نظم مہذب انسانی معاشرے کے زوال کا منظر نامہ بیان کرتی ہے۔
یہاں زوال کا فطری تصور موجود نہیں بلکہ یہ زوال وہ ہے جو انسانی قوت کے غلط استعمال اور عقل
کی حد سے بڑھی ہوئی تقلید کا نتیجہ ہے۔ ”کھیتوں کی خاموشی“ کا گم ہو جانا اور ”سورج کا بجھنا“
دو ایسی علامتیں ہیں جن سے انسانی اقدار کے زوال کی نشاندہی ہوتی ہے:

شارع عام پر حادثہ ہو گیا
آدمی کٹ گیا
اس کا سر پھٹ گیا
بھیڑ بہتی رہی
بات کرنے میں جو تھے مگن
بات کرتے رہے
قہقہے چیخ کے پر کرتے رہے
اور اکثر جو خاموش تھے
چپ گزرتے رہے
آدمی مر گیا

(”سندباد“ عمیق حنفی)

اس نظم میں بھی صنعتی تہذیب میں پروان چڑھنے والی بے حسی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ مادی ترقی نے جہاں انسان کو بہت ساری جسمانی آسائش فراہم کی ہیں وہیں اس نے اس سے انسانیت کے جوہر کو بھی چھین لیا ہے۔ صنعتی شہر میں آدمی کا کٹنا یا اس کے سر کا پھٹنا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ لوگوں کے پاس اتنا وقت ہی نہیں کہ وہ کسی زخمی انسان سے اپنی ہمدردی کا عملی یا زبانی اظہار کر سکیں۔ ایک انسان کے تئیں دوسرے انسان کی یہ بے حسی آدمی کے موت کا اعلان ہے:

میں ہال روموں میں بجھ رہا ہوں

شراب خانوں میں جل رہا ہوں

جو میرے اندر دھڑک رہا تھا

وہ مر رہا ہے

(”نوحہ“ ساقی فاروقی)

ساقی فاروقی کی مذکورہ نظم میں بھی صنعتی معاشرے کے پس منظر میں خارج و داخل کے تضادات کو پیش کیا گیا ہے۔ نظم کا متکلم شروع کے دو مصرعوں میں خارجی ماحول کو اپنی موجودہ حالت کا اظہار کرتا ہے۔ شراب خانوں میں جلنا خود کو رایگاں کرنے کے مترادف ہے۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ اس کے اندر دھڑکنے والی شے مر رہی ہے۔ جس کا کر بناک اظہار وہ آخر کے دو مصرعوں میں کرتا ہے۔ ”دل کا مرنا“ زندگی سے لاتعلقی ہونے کی علامت ہے:

کبھی پیسا ہے ہنس ہنس میں نے سارے دکھوں کا زہر

جنگل کی آواز کی کھوج میں چھوڑا ہنستا شہر

اک لمحے میں لاکھ لاکھ روپ لیے مرتا ہوں

وہ جو کہیں نہیں ہے اس کی بھی خواہش کرتا ہوں

(”میں اور موت“ سلیم الرحمن)

اس نظم میں بھی صنعتی تہذیب کے فشار میں گم ہوتے ہوئے قدرتی مناظر کے حسن کا المیہ بیان کیا گیا ہے۔ فطری حسن کا زوال انسان کا زوال ہے۔ موت کا یہ وہ تصور ہے جسے خود انسان نے پیدا کیا ہے۔

سنان ہیں مکان کہیں در کھلا نہیں
 کمرے سجے ہوئے ہیں مگر راستہ نہیں
 ویراں ہے پورا شہر کوئی دیکھتا نہیں
 آواز دے رہا ہوں کوئی بولتا نہیں

(”میں اور شہر“ منیر نیازی)

منیر نیازی کی یہ نظم جدید شہر کے پراسرار ماحول کو بیان کرتی ہے۔ جس کے مکان اور
 کمرے سجائے ہوئے ہیں مگر اس کے اندر جانے کے تمام دروازے بند ہیں۔ دروازے کا بند
 ہونا معاشرے اور فرد کے بیچ کے تعطل کو نمایاں کرتا ہے۔ کمرے کا سجا ہونا بظاہر مادی ترقی سے
 عبارت ہے جو دراصل اس بیابانی و ویرانی کا اشاریہ ہے جو شہر کا مقدر بنی ہوئی ہے۔ آواز دینے
 کے باوجود کسی کے نہ بولنے پر یہ یقین ہو جاتا ہے کہ شہر ویران ہو چکا ہے۔ خاموشی ویرانی کی
 ایک صورت ہے جس کا اظہار نظم کے آخری مصرعے میں ہوا ہے۔

ہم سب اپنی اپنی لاشیں اپنے انا کے دوش پہ لادے
 اک قبرستان کی پرہول اداسی سے اکتائے ہوئے
 ایک نئے شمشان کا رستہ ڈھونڈ رہے ہیں

(”کھنڈر آسب اور پھول“ وحید اختر)

میں نے زہد و تقویٰ کا ملبوس اتار دیا ہے
 اور پراگندہ مٹی میں دفن گنبد سے صد ہا صد سالوں پوشیدہ تن
 کو میلا کر کے عریاں کر ڈالا ہے
 لیکن اب تو شب کا نور نکھر آیا ہے
 سورج جاگ پڑا ہے
 سارے سائے خاک ہوئے ہیں

اور بدن آلائش سے آلود نہیں
دیواریں ہیں دیواریں جو تنہائی کا چہرہ ہیں
((”تنہائی کا چہرہ“ افتخار جالب))

عمر اک چیخ کی معیاد ہے
تم بھی چیخو
اتنی شدت سے کہ اک مدت تک
وقت کو یاد رہے
جنگلوں اور پہاڑوں میں یہ فریاد رہے
((”وقت“ قاضی سلیم))

نہ آرزو نہ تمنا نہ کوئی خواہش دل
نہ انتظار کسی کا نہ اعتبار اپنا
نگل گیا ہے سبھی کچھ سیاہیوں کا بھنور
کہ کھا گیا ہے سبھی کو شرابِ رحوں کا
((”نامراد نسل کا نوحہ“ کمار پاشی))

میں منظر ہوں تسلسل ہوں
مگر میں اجنبی کیوں ہوں
یہ فرش آب و گل میرے لیے اک سلسلہ کیوں ہے
پرندہ آسمان کی نیلگوں محراب کے اس پار جاتا ہے
پرندہ فاصلہ کیوں ہے
پرندہ ماورا کیوں ہے

((”پرندہ“ بلراج کوئل))

یہ سچ ہے کہ ہاتھوں میں ترشول تھاے
 براگی تمہیں تھے
 کھلے آسمان کو تمہیں تک رہے تھے
 ہزاروں برس تک دیودوتوں نے کچھ نہ دیا
 (”پرچھائیں کا سفر“ احمد ہمیش)

افسانہ حاضر کی تقدیر خطامیری
 اس لوح و قلم کی کیا قسمت ہے سزا میری
 اے پردہ در پردہ ظاہر ہے فنا میری
 کس کس کو بتاؤں میں

(”دعا“ جیلانی کامران)

وحید اختر کے یہاں زندگی کی بے رنگی اور بے کیفی کا اظہار نمایاں ہے۔ زندگی کی یہ بے رنگی اور بے کیفی صنعتی معاشرے کی پیدا کردہ ہے۔ صنعتی معاشرے میں نقل و حرکت کی یکسانیت، افراد کو زندگی کے جوہر سے محروم کر دیتی ہے اور وہ زندہ رہتے ہوئے بھی ان لاشوں کی طرح معلوم ہوتے ہیں جنہیں وہ خود اپنے کاندھوں پر اٹھائے ہوئے ہیں۔ موجودہ معاشرہ ایک ایسے قبرستان سے عبارت ہے جو حد درجہ پر ہول نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر فرد ایک ایسے شمشان کا متلاشی ہے جہاں وہ اپنی لاش کو دفن کر سکے۔ یہاں ”لاش“ بے رنگ زندگی کا استعارہ ہے اور ”شمشان“ موت کی علامت ہے۔ لہذا کہا جاسکتا ہے کہ جدید معاشرے کے افراد زندگی کی یکسانیت سے اکتا کر موت کے آرزو مند نظر آتے ہیں۔

افتخار جالب کی نظم میں نئے عہد کے آشوب کو بنیادی میلان کے طور پر برتا گیا ہے۔ جو کسی نہ کسی اعتبار سے ماضی کے فرسودہ نظام اقدار کی توسیع معلوم ہوتا ہے۔ اس لیے یہاں ماضی کے تجربوں کو نشانِ راہ بنانے کے بجائے اس سے انحراف کیا گیا ہے۔ ماضی کے فرسودہ نظام

حیات سے انکار دراصل ایک ایسے حال کا ظہور ہے جہاں فرد اپنی محرومیوں اور نارسائیوں کے روبرو ہو سکے۔ ماضی سے کنارہ کش ہونے کا فیصلہ اس مجبوری سے عبارت ہے جو عصری انسان کا سب سے بڑا مسئلہ ہے۔ ”زہد و تقویٰ کا ملبوس اتارنا“ ماضی کی جبریت سے انکار کو ظاہر کرتا ہے۔ اس لباس کے اترتے ہی فرد پر جس حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے وہ تنہائی ہے۔ قاضی سلیم کے یہاں وقت کی جبریت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ وقت کی یہ جبریت فرد کو احتجاج پر آمادہ کرتی ہے جو چیخ کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے۔ ”پہاڑ“ اور ”جنگل“ روز ازل کے استعارے ہیں اور اس استعارے کے توسط سے یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ انسان روز ازل سے وقت کے ہاتھوں مجبور و لاچار رہا ہے۔ اس لیے نظم کا متکلم انسانی چیخ اور فریاد کو پہاڑوں اور جنگلوں سے ہم آہنگ کرنا چاہتا ہے۔ نظم میں یہ اشارہ بھی ملتا ہے کہ ہر عہد میں وقت کی جبریت کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی جاتی رہی ہے۔ روحانی پاکیزگی کی گم شدگی کے بعد رونما ہونے والی صورت حال ”نامراد نسل کا نوحہ“ کا محرک بنتی ہے۔ ایک ایسی صورت حال جو نہ صرف یہ کہ فرد کو تمام تر آرزوؤں اور خواہشوں سے محروم کر دیتی ہے بلکہ اس سے اس کے اعتبار تک کو چھین لیتی ہے۔ کمار پاشی کے یہاں یہ مسئلہ صرف ایک فرد کا نہیں بلکہ ان تمام افراد کا ہے جو روجوں کے عذاب میں مبتلا ہیں۔ بلراج کوئل کی نظم میں ”مجبوری“ کے اس تجربے کو بیان کیا گیا ہے جو انسانی زندگی کی بڑی صداقتوں میں سے ایک ہے۔ یوں تو انسان اس کائنات لا محدود میں آزاد پیدا ہوا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ آزادی کا یہ تصور نہایت تنگ اور محدود ہے۔ یہاں افراد کو اپنی ضرورتوں اور خواہشوں کی تکمیل کے لیے قدم قدم پر دوسروں کی مدد مطلوب ہوتی ہے۔ جب شاعر اپنی آزادی کا موازنہ پرندے کی آزادی سے کرتا ہے تو دیکھتا ہے کہ انسان کے مقابلے میں پرندوں کو کہیں زیادہ آزادی میسر ہے۔ ان کی پرواز میں زمین و آسمان کی حد بندی کوئی مانع نہیں ہوتی۔ اس لیے اس نظم میں ”پرندہ“ آزادی کا استعارہ ہے۔ وہ آزادی جو انسان کو میسر نہیں ہے احمد ہمیش کے یہاں ہندو دیو مالا کے توسط سے مذہبی بے عقیدگی کے اس احساس کو نمایاں کیا گیا ہے جو جدید معاشرے کا پیدا کردہ ہے۔ مشرقی تہذیب میں مذہب کا تصور یہ رہا ہے کہ وہ ہمیشہ انسان کی نجات کا سبب بنتا ہے۔ دیوتاؤں کی پرستش فرد کو نہ صرف یہ کہ روحانی فرحت دیتی ہے بلکہ

اسے ہر طرح کی بلاؤں سے بھی محفوظ رکھتی ہے۔ لیکن اس نظم میں مذہب اور عقیدے کا یہ تصور مسترد ہوتا نظر آتا ہے۔ مطلب یہ کہ جدید معاشرے میں فرد کو جن پریشانیاں کا سامنا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ”دیوتا“ کا وجود فرضی اور قیاسی ہے۔ کیوں کہ اگر اس کا وجود حقیقی ہوتا تو عہد نو کے افراد محرومیوں کے شکار نہ ہوتے۔ ”ہزاروں برس تک تمہیں دیوتاؤں نے کچھ نہ دیا“ ایک طنزیہ مصرع ہے جو موجودہ عہد کے انسانوں کی مذہبی بے عقیدگی کو نمایاں کرتا ہے۔ جیلانی کا مرآں کی نظم میں انسان کی فنا پذیری کو موضوع بنایا گیا ہے۔ جس کے اظہار میں یاسیت اور قنوطیت کا احساس نمایاں ہے۔

مذکورہ مثالوں سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ آزادی کے بعد کی اردو شاعری میں وجودی فکر کے لپٹن سے نمودار ہونے والے میلانات کو بنیادی اہمیت حاصل رہی ہے۔

باب چہارم

آزادی کے بعد اردو شاعری میں فنی انحرافات

(الف) نظمِ معریٰ

(ب) آزاد نظم

آزادی کے بعد اردو شاعری میں فنی انحرافات

شعر و ادب میں تجربے کو ہمیشہ اہمیت حاصل رہی ہے۔ یہ تجربے موضوع کی سطح پر بھی ہوتے رہے ہیں اور ہیئت کی سطح پر بھی۔ اردو شاعری کے ابتدائی نمونوں پر نظر ڈالی جائے تو اس میں مذہبی عناصر کی فراوانی نظر آتی ہے۔ جن کو وحدت الوجود اور وحدت الشہود کی متصوفانہ اصطلاحات کے حوالے سے بہتر طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔ پھر ایک زمانہ ایسا بھی آتا ہے جب مذہب کا تصور بدل جاتا ہے اور شاعری میں مذہب بیزاری کا اظہار کیا جانے لگا۔ شاعری میں ہونے والی یہ موضوعاتی تبدیلیاں کسی نہ کسی صورت میں ہیتی تبدیلیوں کی صورت میں منج ہوتی رہیں۔ یعنی یہ وہ موضوعاتی تجربے ہیں جو اردو شاعری میں بتدریج ہوتے رہے ہیں۔ کم و بیش یہی صورت حال موضوع کے اظہار کے طریقوں کی بھی رہی ہے۔ یعنی ہیتی تجربے کو بھی ہر عہد کی اردو شاعری میں خاطر خواہ اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ جس کی مثالیں اردو شاعری کی سا لہا سال پرانی تاریخ میں جا بجا تلاش کی جاسکتی ہیں۔ دکن میں لکھی جانے والی بیشتر مثنویوں کی ہیئت دو دو شعر پر مشتمل ہے جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہیں۔ بعض میں ردیف کا بھی اہتمام کیا گیا ہے۔ یہ وہی ہیئت ہے جو شمالی ہند کی دو مشہور مثنویوں ”سحرالبیان“ اور ”گلزار نسیم“ میں برقی گئی ہے۔ سودا سے پہلے مرثیے تمام رائج بیٹوں میں لکھے جاتے تھے لیکن سودا نے مرثیے کے لیے پہلی بار مسدس کی ہیئت اختیار کی جسے میر ضمیر نے مرثیے کے لیے مخصوص کر دی۔ ”مستزاد“ کی اختراع اسی نوع کے ہیتی تجربے کو نمایاں کرتی ہے۔ انیسویں صدی کے اواخر میں نظم جدید کی تحریک کے ساتھ جہاں موضوعاتی نظمیں کہی جانے لگیں اور مسدس کی ہیئت کو از سر نو مقبولیت

حاصل ہونے لگی وہیں انیسویں صدی کے وسط میں اردو میں انگریزی نظموں کے ترجمے کی راہیں ہموار ہوئیں جن سے نہ صرف یہ کہ اردو شاعری میں موضوعاتی تبدیلیاں واقع ہوئیں بلکہ ہیئت کے نئے سانچے بھی داخل ہونے لگے۔ جو براہ راست یا بالواسطہ طور پر مغربی شعر و ادب سے کسب فیض کا نتیجہ تھے۔ جس کا تفصیلی ذکر پہلے باب میں کیا جا چکا ہے۔ یہاں کہنا صرف یہ ہے کہ غیر ملکی نظموں کے ترجمے کے توسط سے اردو شاعری میں جن ہیئتوں کو کافی فروغ اور ترقی حاصل ہوئی ان میں نظمِ معریٰ اور آزاد نظم کی ہیئتیں خصوصی اہمیت کی حامل ہیں۔ آزادی کے بعد کی اردو شاعری میں جہاں نظمِ معریٰ اور آزاد نظم کے کامیاب تجربے کی وضاحت ہوتی ہے وہیں نثری نظم، آزاد غزل اور بعض دوسری دیسی اور غیر ملکی ہیئتوں کو اپنانے اور برتنے کی کوشش بھی کی گئی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ان ہیئتوں میں کی جانے والی شاعری کے بہت قابل قدر نمونے سامنے نہیں آئے۔ لہذا آزادی کے بعد کی اردو شاعری میں ہونے والی انہی ہیئتیں تجربوں کو موضوع مطالعہ بنایا جا رہا ہے جو محض تجربوں سے عبارت نہیں بلکہ شاعری کے اعتبار سے اہم ہیں۔

(الف) نظمِ معریٰ

اس سے قبل کے آزادی کے بعد کی نظمِ معریٰ کی فکری و فنی خوبیوں کا جائزہ لیا جائے ضروری ہے کہ اس کا ایک سرسری فنی تعارف پیش کر دیا جائے۔ نظمِ معریٰ کو انگریزی میں ’بلینک ورس‘ کہتے ہیں۔ اس نظم میں قافیے کی کوئی قید نہیں ہوتی لیکن بحر یا وزن کی پابندی ضروری ہے۔ اس کے تمام مصرعے ایک ہی بحر میں ہوتے ہیں۔ انگریزی میں اس ہیئت کو ڈرامے کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ اس لیے ایک خاص بحر مقرر کی گئی ہے لیکن اردو میں اسے نہ تو کسی مخصوص صنف سے وابستہ کیا گیا اور نہ ہی اس کی کوئی بحر مخصوص کی گئی۔ بقول کنول کرشن بآلی:

”بحر میں سے سالم یا مزاحف کسی بحر میں بھی معریٰ طریقہ کار برتا جاسکتا ہے۔“^۱

اردو شاعری میں نظمِ معریٰ کے اولین تجربے کرنے والوں میں عبدالحلیم شرر، اسماعیل میرٹھی اور نظم طباطبائی کے نام سرفہرست ہیں۔ بیسویں صدی کے آغاز میں اسے ایک تحریک کے طور پر متعارف کرانے میں شرر کی ادارت میں شائع ہونے والے جریدے ”دگلداز“ کا نمایاں کردار رہا ہے۔ شرر، اسماعیل میرٹھی اور طباطبائی وغیرہ وہ نوجوان شعرا تھے جنہوں نے نہ صرف یہ کہ آزاد اور حالی کی نظمِ جدید کی تحریک کے زیر اثر پروان چڑھنے والی نیچرل شاعری کی ہمنوائی کی اور مغربی نظموں کی طرز پر اردو میں قدرتی مناظر پر عمدہ نظمیں لکھیں بلکہ انگریزی شاعری سے بھی خاطر خواہ کسب فیض کیا۔ مغربی نظموں کے ترجمے کیے۔ جس میں نظمِ معریٰ کی اہمیت کا احساس پیدا ہوا۔ اور یہیں سے اردو میں نظمِ معریٰ کو اپنانے کی شعوری کوشش کا آغاز ہوتا ہے۔

انیسویں صدی کے اواخر میں اسماعیل میرٹھی کو اس اعتبار سے اولیت حاصل ہے کہ انہوں نے پہلی بار چند انگریزی نظموں کا اردو میں ترجمہ کیا۔ ”حب وطن“، ”ایک قانع مفلس“ اور ”انسان کی خام خیالی“ ان کی چند ایسی نظمیں ہیں جو انگلیزی نظموں سے ماخوذ بتائی جاتی ہیں۔ ”دگلداز“ کے ایک شمارے میں عبدالحلیم شرر نے اردو اور انگریزی شاعری کا تقابلی جائزہ لیتے

۱۔ ”آزاد نظمِ اردو شاعری میں“، ص ۱۶

ہوئے اردو شاعری میں ردیف و توانی کی پابندی اور انگریزی شاعری میں ہیتی آزادی کی طرف واضح اشارہ کیا ہے:

”اردو نظم میں جس قدر سختی کی گئی ہے اس قدر انگریزی میں سہولت سے کام لیا گیا ہے۔ اردو شاعری میں صد ہا قیدیں اور ہزار ہا قسم کی پابندیاں ہیں اور ترقی کرتی جاتی ہیں۔ بخلاف اس کے انگریزی میں بہت کم قیدوں کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ اس سے زیادہ کیا ہوگا کہ باوجود اس ترقی کے اب تک انگریزی میں قافیہ کی ضرورت نہیں۔ اور اردو میں جب تک قافیہ کی پابندی نہ ہو شعر ہی نہیں ہو سکتا۔“ ۱۔

شرر کے بعض مضامین سے اس بات کی بھی وضاحت ہوتی ہے کہ ان سے قبل مغربی تعلیم سے آراستہ کچھ نوجوان لوگوں نے بھی نظم غیر مقفی یا نظم معریٰ میں طبع آزمائی کی تھی۔ لیکن ان کی یہ طبع آزمائی کامیابی سے ہمکنار نہ ہو سکی۔ شاید یہی وجہ تھی کہ شرر نے اپنے رسالے ”دلگداز“ میں ایک ایسا ڈرامہ لکھنا شروع کیا جس کے لیے انھوں نے انگریزی ڈراموں میں استعمال ہونے والی نظم معریٰ کی ہیئت اختیار کی تھی۔ ان کی اس کوشش سے نظم معریٰ کو رائج کرنے کے تئیں ان کی سنجیدگی اور شعوری عمل دخل کا اندازہ ہوتا ہے۔ منظوم ڈرامے کی اشاعت کا ایک مقصد دوسرے معاصرین کو نظم معریٰ کی وسعت سے آشنا کرانا بھی تھا۔ انھوں نے اپنے منظوم ڈرامے میں نہ صرف یہ کہ قافیہ سے احتراز کیا بلکہ اس ہیئت کی دوسری خوبیوں کے طرف اشارہ بھی کیا ہے۔ شرر انگریزی ڈرامے کی ہی طرح اردو ڈرامے کے لیے نظم معریٰ کو موزوں و مناسب تسلیم کرتے ہیں۔ ڈرامے کی تمام ترفنی جہات کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے شرر نے قافیہ کی قید و بند اور نظم معریٰ کی صفات کا جس طرح ذکر کیا ہے اس سے نظم معریٰ کے پس پردہ ان کی ذاتی اور فکری کوششیں سامنے آتی ہیں:

”اصل یہ ہے کہ قافیہ وغیرہ کی قید میں کلام کو محدود اور طبع آزمائی کے میدان کو نہایت ہی تنگ کر دیتی ہیں۔ اگر کوئی ڈرامہ یا مختلف لوگوں کی گفتگو نظم میں ادا

کرنی ہو تو مجبور ہونا پڑتا ہے کہ ہر فقرہ یا ہر خیال جس طرح بنے ہر مصرع یا شعر میں ختم کر دیا جائے۔ ظاہر ہے کہ اس قید کے ساتھ کلام کا تسلسل قائم نہیں رہ سکتا۔ اس لیے قافیہ سلسلہ کلام کو ہمیشہ قطع کر دیتا ہے۔ اس مجبوری کے لیے انگریزی میں خاصہ یہ نظم غیر مقفی ایجاد کی گئی ہے۔ جو یہ شان دکھاتی ہے کہ ایک طرف تو کلام برابر موزوں ہوتا چلا جاتا ہے اور دوسری طرف سلسلہ کلام یوں ہی جاری رہتا ہے کہ اگر مصرع مصرع جدا کر کے نہ دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ گویا بے تکلفی سے نثر میں گفتگو ہو رہی ہے۔ شیکسپیر اور دیگر شعرا نے یورپ نے اسے اپنا کر شہرت پائی۔“ ۱

مذکورہ اقتباس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شرر نظم معری کی تمام تر خوبیوں سے واقف تھے اور نہایت سنجیدگی سے اسے اردو میں رائج کرنے کے خواہش مند تھے۔ ساتھ ہی یہ حقیقت بھی روشن ہو جاتی ہے کہ وہ نظم معری کی تحریک کو شعوری طور پر عام کرنے کی کوشش کی تھی۔ اردو میں اسے مقبول کرنے کے لیے انھوں نے اپنے ناول ”فلپانا“ کے کچھ مناظر کو منظوم شکلیں چھ قسطوں میں ”دلگداز“ میں شائع کیے تھے۔ اس ڈرامے کا پلاٹ اور فضا مغربی تاریخ سے متعلق ہے۔ مثال کے لیے یہاں اس کا کچھ پیش کیا جاتا ہے۔ ایک منظر میں حاکم ”سبط کی بیٹی“، ”فلورنڈا“ جو ”راورق“ بدکار بادشاہ اسپین کے محل میں ہے اور اس کی بدکاریوں سے خوفزدہ ہے۔ اپنے کمرے میں تنہا بیٹھی کہہ رہی ہے:

فلورنڈا: کیا غضب میں پڑ گئی ہوں! آہ کچھ بنتا نہیں کیا کروں؟ کس سے کہوں کیوں کر بچوں؟ اور کون ہے جس کے آگے سر کو دے ماروں؟ یہاں کوئی نہیں جو خبر لے اس مصیبت میں مری۔ افسوس۔ میں پھنس گئی کیسی بلا میں؟ میں تو آتی ہی نہ تھی آہ! والد نے نہ مانا! دیکھیے قسمت میں اب کیا لکھا ہے؟ اور کیسی ذلتیں ہوتی ہیں؟ اسے راورق ظالم! تجھے کچھ شرم بھی آتی نہیں! مر نہیں جاتا ہے کیوں؟ جو تیرے ظلموں سے بچیں لڑکیاں شاہی گھرانے اور معزز لوگوں۔ ۲

۱ ”دلگداز“

۲ ماخوذ ”آزاد نظم اردو شاعری میں“، ص ۵۹-۶۰

مذکورہ منظر میں جس جذبات و خیالات کا اظہار کیا گیا ہے اس کے لیے نظم معرئ کی ہیئت اختیار کی گئی ہے۔ اب اسی ڈرامے کے ایک ایسے منظر کو پیش کیا جاتا ہے جس میں مکالمے کو نظم کیا گیا ہے۔ ”مریم“ فلورنڈا کی چچا زاد بہن ”روراق“ کی ہولناکی سے اس کی ساقیہ کی مدد سے بچ کر فلورنڈا کے پاس آتی ہے۔ وہ ساقیہ بھی موجود ہے اور مریم محل سے بھاگنے کا ارادہ کرتی ہے۔ اس موقع پر تینوں میں یہ گفتگو ہوتی ہے:

مریم : صبح اب ہونے کو ہے

دیکھئے جھونکے نسیم صبح کے۔ وہ آپ الف برہم کر رہے ہیں اور
تاروں کے چراغ جھلملاتے ہیں فلک پر۔ اور سیہ چادر یہ شب کی
مستی کی جاتی ہے۔ ایسا نہ ہو چڑیاں اٹھیں اور جگا دیں راورق کو۔
میں تو جاتی ہوں بہن۔

فلورنڈا : کیا کرو گی جا کے اب؟

ساقیہ : ان کو نہ روکیں

فلورنڈا : کس لیے

ساقیہ : بادشاہ کو گزرا بھی شک ہوا تو بس مجھے اور ان کو قتل کر ڈالیں گے۔

فلورنڈا : تو جاؤ بہن

اب کہاں جاؤ گی

مریم : جس جا خدا لے جائے

فلورنڈا : تم

کس طرح جاؤ گی یاں سے

مریم : خاک اڑاتی ٹھو کریں کھاتی، ننگے پاؤں جاؤں گی بہن۔ اور جس

طرح بن پڑے گا آپ کو پہنچاؤں گی۔ تربون میں

ساقیہ : کیوں نہیں جاتی ہو سبب میں؟ جہاں آرام سے قصر میں پھوپھا کے

زندگی بھر رہ سکو خیر جاؤں گی وہیں۔

شرر اس تحریک کے تہا روح رواں نہ تھے بلکہ ان کی اس تحریک کو بعض دوسرے لوگوں کی بھی پشت پناہی حاصل ہوئی۔ طباطبائی تو شروع ہی سے اس تحریک کے ساتھ تھے۔ اسماعیل میرٹھی نے چند ایک عمدہ معرّی نظمیں لکھیں۔ ان دونوں شعرا کی معرّی نظمیں ”دگلداز“ میں شائع ہوتی رہیں۔ ”دگلداز“ کے علاوہ دوسرے رسائل و اخبارات میں بھی معرّی نظموں پر بحث و تمحیص ہوتی رہی۔ شَرر کے بعض مضامین سے یہ پتہ بھی چلتا ہے کہ قدامت پرستوں نے اس صنف کی مخالفت کی تھی۔ لیکن جدید تعلیم سے آشنا لوگوں نے اس کی حمایت کی۔ شَرر کی تحریک کے زمانے میں نظم طباطبائی اور اسماعیل میرٹھی کے علاوہ دوسرے لوگوں نے بھی غیر مقفی نظمیں لکھیں۔ یہ الگ بات ہے کہ زیادہ مشہور نہ ہو سکیں۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ صرف تجربے تک محدود تھیں اور ان میں ادبی و فنی خوبیاں مفقود نظر آتی ہیں۔ کامیاب ترین نظم معرّی میں اسماعیل میرٹھی کی نظم ”تاروں بھری رات“ فکری و فنی اعتبار سے اہم ہے۔ ان کے مجموعہ کلام میں دو غیر مقفی نظمیں شامل ہیں۔ ایک میں تاروں سے خطاب کیا گیا ہے تو دوسرے کا موضوع ”چڑیا کے بچے“ ہیں۔ جہاں شَرر نے نظم معرّی کو ڈرامے کے لیے استعمال کیا تھا وہیں اسماعیل میرٹھی نے اس ہیئت کو دوسرے موضوعات کے لیے استعمال کیا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اس ہیئت میں چند کامیاب نظمیں لکھیں۔ یہاں مثال کے لیے ان کی مذکورہ نظموں کے ایک ایک بند پیش کیے جاتے ہیں:

ارے چھوٹے چھوٹے تاروں کہ چمک دمک رہے ہو
تمہیں دیکھ کر نہ ہو رہے مجھے کس طرح تیر
کہ تم اونچے آسمان پر جو ہے کُل جہاں سے اعلیٰ
ہوئے روشن اس روش سے کہ کسی نے جڑ دیئے ہیں

(تاروں بھری رات)

دو تین چھوٹے بچے چڑیا کے گھونسلے میں
چپ چاپ لگ رہے ہیں سینے سے اپنی ماں کے

چڑیا نے ماما سے پھیلا کے دونوں بازو
اپنے پروں کے اندر بچوں کو ڈھک لیا ہے
(چڑیا کے بچے)

اردو شاعری میں ہیتی تجربے کرنے والوں میں ایک اہم نام نظم طباطبائی کا ہے۔ انھوں نے نہ صرف یہ کہ شرر کی تحریک نظم معری کی حمایت کی بلکہ بعض مغربی نظموں کا اردو میں عمدہ ترجمہ بھی کیا۔ انہیں اس اعتبار سے اولیت حاصل ہے کہ انھوں نے انگریزی طرز کے ترکیب بندیا ”اسانزا“ کو اردو میں متعارف کرایا۔ وہ ہیئت اور اس کی اصولی سختیوں کے مقابلے میں شاعرانہ خیال اور موضوع کی آزادی کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے شاعرانہ اظہار میں حائل ہونے والی ہیتی جکڑ بندیوں سے تجاوز کر جاتے ہیں۔ وہ ہر بند میں معین تعداد کے مطابق شعر لکھنے کے بجائے انگریزی طریقے کے مطابق کم و بیش جتنے اشعار میں خیال موزوں ہو جائے ایک بند میں شامل کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ نظم طباطبائی معانی کو آزاد رکھنے کے لیے قافیے کی قید و بند کا خیال نہیں رکھتے۔ وہ اس حقیقت سے خوب واقف ہیں کہ قافیے کی پابندی شاعری کے آزاد اور بھرپور فطری بہاؤ میں رخسہ انداز ہوتی ہے۔ اسی لیے انھوں نے نظم معری کی ہیئت کو اپنایا تھا۔ ”بلیک ورس کی حقیقت“ ان کی ایک ایسی نظم ہے جس میں انھوں نے نظم معری کی حقیقت واضح کی ہے۔ مثال کے لیے ان کی اس نظم کا ایک بند پیش کیا جاتا ہے:

ہیں نثر کی تین قسمیں مشہور۔ ان میں
ایک نثر مرجز بھی ہے۔ یعنی وہ کلام
جس میں کہ ہو وزن تو مگر قافیہ کی
قید اس میں نہ ہو، رہیں معانی آزاد

(بلیک ورس کی حقیقت)

نظم طباطبائی ”نظم معری“ یا بلیک ورس کو نثر مرجز کہا ہے۔ یہ بات بھی قابل غور ہے۔ بے قافیہ شاعری کی تحریک کے آغاز میں ہی ”نثر مرجز“ اور ”نظم غیر مقفی“ کا تنازع شروع ہو گیا

تھا۔ اور رسالہ فصیح الملک، رسالہ مخزن، دگلداز، پنجاب آبرور، دکن ریویو میں یہ جھگڑا کافی دنوں تک چلتا رہا۔ چونکہ بلیک ورس میں عروضی نظام کا التزام کیا جاتا تھا۔ اور قافیہ کی پابندی اٹھادی گئی تھی۔ اس لیے شرر نے اس نئی صنفِ سخن کو ”نظم غیر مقفی“ کا نام دیا تھا۔ یعنی وہ نظم جس میں قافیہ نہ ہو۔ بعض استاد فن اس نام کو قبول نہ کرتے تھے۔ وہ ”نثر مرجز“ کو بلیک ورس کا مترادف سمجھتے تھے۔ اس لیے اس فارم کو ”نثر مرجز“ کہنے پر ہی مصر تھے۔ جس میں دو فقروں کے کلمات ہم وزن ہوتے ہیں۔ لیکن قافیہ نہیں ہوتا اسے ”نثر مرجز“ کہتے ہیں۔ طباطبائی نے بھی اسی خیال میں اپنی غیر مقفی نظم کو ”نثر مرجز“ کہا ہے۔ لیکن بلیک ورس کی تعبیر نثر مرجز کے ساتھ صحیح نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ”نثر مرجز“ میں تقابل اور وزن شرط ہے اور اس میں قافیہ نہیں ہوتا۔ لیکن ایک تو اس کے فقرے وزن پر پورے نہیں اترتے۔ دوسرے شاعری ایک خاص قسم کے جذباتی تخیل، آہنگ اور طرزِ ادا کا نام ہے نہ کہ الفاظ کے محض تقابل اور توازن کا۔ اسی بنا پر شرر نے ”بلیک ورس“ کو ”نثر مرجز“ ماننے سے انکار کر دیا تھا۔ اور اس صنفِ سخن کو نظم غیر مقفی کے نام سے موسوم کیا تھا۔ واضح رہے کہ اسی دوران میں مولوی عبدالحق نے اس نئی نظم کا نام ”نظم معری“ تجویز کیا تھا۔ معری کے معنی ہیں خالی، تہی، برہنہ کے۔ اس طرح نظم معری سے مراد وہ نظم ہے جو قافیہ سے خالی ہو یا جس میں قافیہ نہ ہو۔ شرر نے یہ نام بہت پسند کیا تھا۔ بہر صورت اردو شاعری میں قافیہ کی قید سے انحراف کی تحریک کی تاریخی حیثیت و اہمیت میں کوئی فرق نہیں آیا۔ نہ اردو شاعری کے ارتقا اور نثر مرجز کا آپس میں کوئی رشتہ ہے۔ اور نہ آج تک کوئی ایسا تاریخی ثبوت اور استدلال مہیا ہوا جس سے ثابت ہو کہ ”نثر مرجز“ بھی بطور شاعری استعمال کی گئی ہے یا پابند شاعری کے مقابلے میں آزادیِ اظہار کی غرض سے ایجاد کی گئی ہے۔ پھر بھی اس عہد کے پرچوں میں اس بحث و تکرار کے مطالعے سے نظم معری کی تحریک پر مزید روشنی پڑتی ہے۔ یہ بات بالکل ثابت ہو چکی ہے کہ نظم معری کی تحریک ایک شعوری کوشش اور رائج ہیروں سے کھلا انحراف تھی۔ اور یہ حقیقت بھی واضح ہے کہ شرر اور نظم طباطبائی کی انتہائی کوششوں کے باوجود یہ تحریک زور نہ پکڑ سکی۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ اس وقت کے اہم اور بڑے شاعروں نے نظم معری کی طرف توجہ نہ دی اور نہ سب چھوٹے شاعر اس کی طرف راغب

ہوئے۔ اس طرح یہ تحریک تیزی سے آگے نہ بڑھ سکی نتیجتاً یہ چند نظموں تک ہی محدود ہو کر رہ گئی۔ ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کے آغاز کے ساتھ ہی اردو شعر و ادب کے موضوعات میں تبدیلی واقع ہوئی۔ ادب و شعر کو اجتماعی زندگی کا ترجمان قرار دیا گیا۔ معاشی و سماجی مسائل سے شاعر و ادیب کو وابستہ ہونے کی تلقین کی گئی۔ مارکس کے نظریہ حیات کی تبلیغ کو شعر و ادب کا مقصد تسلیم کیا گیا۔ نظم کی حمایت اور غزل کی مخالفت کا رجحان بھی اس تحریک کی ابتدا میں عام تھا۔ قابل غور بات یہ ہے کہ غزل کی مخالفت اور نظم کی حمایت کے باوجود ترقی پسندوں نے ہیتی انحراف سے خود کو سختی کے ساتھ باز رکھا، اور نظموں کے لیے پابند ہیئت کو ہی بروئے کار لائے۔ وہ کسی قسم کے ہیتی تجربے اور انحراف کے حق میں نہ تھے کہ اس سے شاعری کی پیغام رسانی میں رکاوٹیں پیدا ہو سکتی ہیں۔ اس لیے ترقی پسندوں کے یہاں ہیئت کا مسئلہ ہمیشہ کم اہمیت کا حامل رہا۔ شاید یہی وجہ تھی کہ جب میراجی اور ن۔م۔راشد (جو ابتدا میں ترقی پسند تھے) نے جب آزاد نظم کو اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا تو ترقی پسندوں نے ان کے اس ہیتی انحراف کو مستحسن نہیں سمجھا اور اس کی سخت نکتہ چینی کی اور ترقی پسند شعرا کو اس قسم کے تجربے سے باز رکھنے کی تلقین کی۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر عبدالعلیم لکھتے ہیں:

”ترقی پسند ادیبوں کے لیے اسلوب اور طرز ادا کا سوال موضوع سے اس طرح وابستہ ہے کہ ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اگر وہ اپنے خیالات کو زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانا چاہتے ہیں تو ان کو چاہیے کہ ادب کے مسلمہ اسلوبوں کو اس وقت تک ترک نہ کریں جب تک وہ بالکل ناموزوں نہ ثابت ہو جائیں۔“^۱

مذکورہ اقتباس سے اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ ترقی پسند شعرا ہیئت کے تجربے سے اس لیے مجتنب رہے کہ وہ اسے مقصدی شاعری کے لیے نامناسب تسلیم کرتے تھے۔ ترقی پسند شاعروں میں فیض واحد شاعر ہیں جنہوں نے ہیتی تجربے سے خود کو کبھی باز نہ رکھا۔ نظم معرئی اور آزاد نظم کی ہیئت کو انہوں نے مستقل طور پر اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ ”بول کہ لب آزاد ہیں

تیرے، فیض کی پہلی آزاد نظم ہے۔ ان کی دوسری آزاد نظم میں ”ایک منظر“ کا شمار ہوتا ہے جو اپنی فکری و فنی خوبیوں کی مثال آپ ہے۔ حلقہٴ ارباب ذوق نے معرّی اور آزاد نظم کی بیٹوں کی جس طرح پشت پناہی کی اور ان بیٹوں کے اظہاری امکان کو نمایاں کیا، اس سے ترقی پسند شعرا بھی واقف ہوئے اور بعد ازاں انھوں نے بھی معرّی اور آزاد نظموں کی بیٹوں کو قبول کر لیا۔ جس کی نمایاں مثال سردار جعفری جیسے تشدد ترقی پسند شاعر کی ہے جنھوں نے تحریک کے ابتدائی زمانے میں اس نوع کے ہیتی تجربے کی سخت مخالفت کی تھی مگر بعد میں آزاد نظم کی ہیئت کو قبول کر لیا۔ ان کی طویل نظم ”نئی دنیا کو سلام“ آزاد ہیئت کی نمائندگی کرتی ہے۔ ان کے دوسرے مجموعے مثلاً ”پیراہنِ شرر“، ”ایک خواب اور“ اور ”لہو پکارتا ہے“ میں بہت ساری نظمیں ایسی ہیں جو آزاد ہیئت میں تخلیق کی گئی ہیں۔ اسی طرف مخدوم محی الدین کی پہلی آزاد نظم ”اندھیرا“ ہے جو ان کے مجموعہٴ کلام ”گل تر“ میں شامل ہے اور جو ان کی نمائندہ نظم سمجھی جاتی ہے۔ حلقہٴ ارباب ذوق کے شاعروں کو اس اعتبار سے بھی اولیت حاصل ہے کہ انھوں نے نہ صرف یہ کہ ہیتی تجربے کی اہمیت پر اصرار کیا بلکہ اردو نظم میں تکنیک کے تجربے بھی کیے۔ اور اردو نظموں کو فکری و فنی خوبیوں سے آراستہ و پیراستہ کیا۔ حلقے کے شاعروں میں راشد، میراجی، تصدق حسین خالد وغیر شاعری میں تجربہ برائے تجربہ کے قائل نہ تھے۔ بلکہ وہ نظم میں ہیتی تجربے کے ساتھ ساتھ ان تمام فنی عناصر کو بھی یکساں اہمیت کا حامل تصور کرتے تھے جن سے نظم میں وسعت، گہرائی اور گیرائی پیدا ہوتی ہے۔ شاید یہی سبب تھا کہ راشد نے شرر اور اسماعیل میرٹھی کی نظم معرّی کی تحریک کو محض ایک ناکام تجربے سے زیادہ کچھ نہ سمجھا:

”اردو میں طرزِ نگارش کا پہلا تجربہ مولوی محمد اسماعیل میرٹھی کی بلینک درس ایک کمزور اور ناکام کوشش سہی لیکن آج بھی ہماری شاعری میں سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ گو اس سلسلے میں عبدالحلیم شرر کا نام بھی کم اہمیت نہیں رکھتا۔ شرر نے شیکسپیر کے انداز میں ڈرامہ لکھنے کی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے آزاد نظم کی ابتدائی صورت پیدا کی۔“

ہیتی تجربے کے متعلق راشد کے اس بیان سے اختلاف نہیں کیا جاسکتا کہ اسمعیل میرٹھی اور شرر کی نظم معرئ کی تحریک محض تجربے سے عبارت تھی۔ جو اپنے عہد میں مقبول نہ ہو سکی۔ اس کے باوجود راشد اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہیں کہ ان بزرگوں کی یہ تجربی پہل اولیت کا درجہ رکھتی ہے۔ یہ وہی تجربی پہل تھی جو بعد کے زمانوں میں متاع بیش بہا کے طور پر دریافت کر لی جاتی ہے۔

اس میں شبہ نہیں کہ آزادی کے بعد اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے کرنے والوں میں بیشتر وہی شعرا سرگرم عمل تھے جن کا تعلق یا تو ترقی پسند تحریک سے تھا یا پھر حلقہٴ ارباب ذوق سے۔ یوں تو یہ دونوں ادبی تحریکیں آزادی سے ذرا قبل ظہور پذیر ہوئی تھیں لیکن ان تحریکوں سے وابستہ شعرا کی ادبی اور ان کی شعری کی شناخت آزادی کے بعد قائم ہوتی ہے۔ اس لیے یہاں وہی شعرا زیر بحث آئیں گے جنہوں نے اردو نظم میں ہیئت و تکنیک کے کامیاب تجربے کیے۔

یہ بات بیان کی جا چکی ہے کہ جب حلقے کے شاعروں نے آزاد اور معرئ نظموں کے تجربے کی ابتدا کی تو بعض وجوہات کی بنا پر ترقی پسندوں نے اس قسم کے ہیتی تجربے کو نہ صرف یہ کہ تحقیر آمیز نظروں سے دیکھا بلکہ اس کی سختی سے مخالفت بھی کی۔ چنانچہ آزاد نظم کی ہیئت ہو یا معرئ کی، ترقی پسندوں کے یہاں کچھ دنوں تک شجر ممنوعہ بنی رہی ہے۔ لیکن جب مذکورہ ہیئتوں کے امکانات سے باخبر ہوئے تو فیض کی طرح دوسرے ترقی پسند شعرا نے ان ہیئتوں میں طبع آزمائی شروع کی اور کامیاب نظمیں لکھیں۔ دوسرے ترقی پسند شاعروں سے فیض اس لیے مختلف ہیں کہ انہوں نے شروع ہی سے ہر قسم کے ہیتی تجربے کو روک رکھا۔ فیض نے معرئ نظمیں بھی لکھی ہیں اور آزاد نظم کے کامیاب تجربے بھی کیے ہیں۔ نظم ”تنہائی“ نہ صرف یہ کہ فیض کی بلکہ اردو کی کامیاب ترین معرئ نظم سمجھی جاتی ہے۔ یہ نظم ”نقش فریادی“ میں شامل ہے:

۱۔ پھر کوئی آیا دل زار! نہیں کوئی نہیں

۲۔ راہرو ہوگا، کہیں اور چلا جائے گا

۳۔ ڈھل چکی رات، بکھر نے لگا تاروں کا غبار

۴۔ لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ

- ۵۔ سو گئی راستہ تک تک کے ہراک راہگذر
- ۶۔ اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ
- ۷۔ گل کرو شمعیں، بڑھا دو سے و مینا و ایاغ
- ۸۔ اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کرلو
- ۹۔ اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا!

(تنہائی)

نظم کا بنیادی موضوع فرد کی تنہائی ہے جسے خارجی حوالوں سے مشکل کیا گیا ہے۔ اس کی ابتدا خود کلامی کے انداز میں ہوتی ہے۔ نظم کے ابتدائی دو مصرعوں میں انتظار کی جس کیفیت کو بیان کیا گیا ہے اس میں امید کی کوئی نہ کوئی کرن ضرور موجود ہے۔ لیکن انتظار کا وقفہ جوں جوں بڑھنے لگتا ہے اس کے اثرات ارد گرد کے ماحول پر مرتب ہونے لگتے ہیں۔ ناامیدی سراٹھاتی ہے۔ نظم کے اختتام پر بھی یہی ناامیدی یقین میں تبدیل ہو جاتی ہے یعنی شاعر کو یقین کامل ہو جاتا ہے کہ اس کا معشوق اس سے ملنے نہیں آئے گا۔ اس کا مزید انتظار بے سود ہے۔ لہذا بے خواب کواڑوں کو مقفل کرنے کی تلقین کرتا ہے۔ مطلب یہ کہ شاعر خود کو انتظار معشوق سے دست بردار ہونے پر یقین کی حد تک آمادہ کرتا ہے۔ اس آمادگی کے بعد تنہائی کا جو احساس پیدا ہوتا ہے اسے صرف داخلی سطح پر ہی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اس نظم کے متعلق ڈاکٹر حامد آکاشی لکھتے ہیں:

”نظم ”تنہائی“ جدید اردو نظم میں شاہکار کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ ایک مختصر سی

نظم ہے جس کا ہر لفظ اور ترکیب تہہ در تہہ معانی سے معمور ہے۔ نظم فضا آفرینی

کی ایک بہت ہی عمدہ مثال ہے۔ شاعر روح کی تنہائی کا تاثر قاری کے دل

تک منتقل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔“^۱

اس میں شبہ نہیں کہ یہ نظم اپنی اثر آفرینی کی مثال آپ ہے۔ اثر آفرینی کی فضا پیدا کرنے کے لیے فیض نے اس نظم میں تکنیک کے تجربے بھی کیے ہیں۔ مطلب یہ کہ اس میں محض نظم معرئی

کی ہیئت کو ہی نہیں اپنایا گیا ہے بلکہ بعض مصرعوں میں قافیوں کا بھی التزام کیا گیا ہے۔ نو مصرعوں کی اس نظم کا تیسرا اور پانچواں مصرع ”غبار“ اور ”راہگذر“ کے قافیے سے آراستہ ہے جب کہ چوتھا، چھٹا اور ساتویں مصرعے میں ”چراغ“، ”سراغ“، اور ”ایاغ“ جیسے قافیوں کا اہتمام نمایاں ہے۔ دوسرا اور نواں مصرع اس اعتبار سے مختلف ہے کہ ان میں ”جائے“ اور ”آئے“ کے قافیوں کے ساتھ ”گا“ کی ردیف بھی موجود ہے۔ فیض سے پہلے معرّی نظم میں تکنیک کے تجربے کرنے والوں میں نمایاں نام تصدق حسین خالد کا ہے۔ بنیادی طور پر وہ آزاد نظم کے شاعر اور حلقہ ارباب ذوق کے بانیان میں شمار کیے جاتے ہیں۔ لیکن انھوں نے بعض کامیاب معرّی نظمیں بھی لکھیں ہیں۔ مثال کے لیے ان کی یہ نظم ملاحظہ کی جاسکتی ہے:

- ۱۔ رات کا روئے ارض پر ہے فشار
- ۲۔ انجی جھلکیاں پر افشاں ہیں
- ۳۔ وسعت کائنات میں، تادور
- ۴۔ صد جہاں جلوہ مست رعنائی
- ۵۔ خاکوانِ حیات، تیرہ و تار
- ۶۔ تہہ بہ تہہ ظلمتیں، افق بکنار
- ۷۔ وادیاں، کوہسار، لیل و نہار
- ۸۔ کیوں مجھے اُن سے پیا ہے اتنا؟
- ۹۔ وسعتِ چرخ کی فضاؤں میں
- ۱۰۔ گرم رفتار خندہ زن تارے
- ۱۱۔ پستی خاک مجلسِ انساں!
- ۱۲۔ دل، خدائے جہان بے تابِی
- ۱۳۔ توڑ دے گا طلسم بود نبود! ۱

۱۔ ماخوذ از ”اردو میں نظم معرّی اور آزاد نظم، ص ۵۳۵-۵۳۶

(سونے سے پہلے)

یہ نظم منظر نگاری، رمزیاتی اور محاکاتی انداز بیان کی عمدہ مثال ہے۔ جو لفظوں کے وسیلے سے قاری کو آسمان کی سیر کراتی ہے۔ کیفیت، اختصار اور ایجاز اس کی بنیادی خوبیاں ہیں۔ شاعر اپنے داخلی احساس کی پرچھائیوں کو خارجی منظر ناموں سے دریافت کرتا ہے۔ یہاں بھی تکنیک کے تجربے موجود ہیں۔ تیرہ مصرعوں کی اس نظم کے پانچویں، چھٹے اور ساتویں مصرعے میں ”تار“، ”بکنار“ اور ”لیل و نہار“ کے قافیوں کی سج دھج موجود ہے۔ جس سے نظم میں ایک خاص قسم کی موسیقی اور آہنگ پیدا ہو گیا ہے۔ تصدق حسین خالد نے بعض معرّی نظمیں بھی لکھیں ہیں۔ یہ نظمیں مختصر اور اظہار بیان کے اعتبار سے نہایت اثر انگیز ہیں۔ ”نوارہ“ اور ”باہیں“ ان کی اسی قسم کی مختصر معرّی نظمیں ہیں۔ یہاں مثال کے لیے ”نوارہ“ پیش کی جاتی ہے جو صرف چھ مصرعوں پر مشتمل ہے:

کھیلتا ہے چمن میں نوارہ
پتیاں گر رہی ہیں گردا گرد
زرد، اودی، سفید، نیلی، سرخ
رنگ ان کا وہ گیر و کے مانند
پتھروں سے چٹنا جاتا ہے
لکھی جاتی ہے داستانِ چمن ۱

(نوارہ)

ہیتی تجربے کرنے والوں میں میراجی کا نام بھی کم اہمیت کا حامل نہیں۔ خالد اور راشد ہی کی طرح وہ بھی آزاد نظم کے شاعر ہیں۔ میراجی نے صرف ایک معرّی نظم ”لب جو بارے“ لکھی ہے۔ جو ان کی بدنام زمانہ نظم سمجھی جاتی ہے۔ مثال کے لیے یہاں اس نظم کے چند مصرعے نقل کیے جاتے ہیں:

جل پری آئے کہاں سے؟ وہ اسی بستر پر
میں نے دیکھا، ابھی آسودہ ہوئی، لیٹ گئی

لیکن افسوس کہ میں اب بھی کھڑا ہوں تنہا
ہاتھ آلودہ ہے، نمدار ہے، دھندلی ہے نظر
یہ ایک جنسی نظم ہے جو خود لذتی کے موضوع کو بیان کرتی ہے۔ یہ فرسودہ اخلاقی نظام کے
تئیں ایک خاموش احتجاج ہے۔ میراجی کی اس نوع کی نظموں کے متعلق راشد لکھتے ہیں:
”ان کی شاعری اس وجہ سے گویا انسان کو غلاظت اور زشتی اور شر
سے نجات دلانے کی کوشش ہے جو اس کے تحت الشعور کے گرد صدیوں سے
جمع ہو چکے ہیں۔ میراجی کی شاعری ان نام نہاد اخلاقی تصورات کے خلاف
احتجاج ہے جنہوں نے انسان کی روح کو تباہ کر رکھا ہے۔“^۱
”خود لذتی“ کے موضوع کو بیان کرنا ایک جرات مندانہ شعری فعل ہے۔ لیکن غور طلب
بات یہ ہے کہ ان کے اس بیان میں کسی قسم کی فحاشی اور اشتہائیت موجود نہیں۔ استعاروں اور
کنایوں کے بر محل استعمال نے اس خالصتاً جنسی تجربے کو شاعری کا منصب عطا کیا ہے۔ پروفیسر
حنیف کیفی نے اس نظم کے فنی نظام کی طرف یوں اشارہ کیا ہے:
”ان کا یہ کمال بھی قابل تعریف ہے کہ انہوں نے ایک کریہہ منظر اور ایک فبیج
فعل کو اپنے استعاراتی بیان اور حرکی، بصری اور سماعتی پیکروں کے ذریعے
شاعری کا درجہ دے دیا ہے۔“^۲

میراجی کے برعکس یوسف ظفر کے یہاں معریٰ نظموں کی تعداد زیادہ ہے۔ ان کی معریٰ
نظموں کے مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ان میں ارتقائے خیال، تحرک اور اثر انگیزی
بدرجہ اتم موجود ہے۔ ان کی بیشتر معریٰ نظمیں سپاٹ بیانیہ کے بجائے علامتوں کی مدد سے خلق
کی گئی ہیں۔ اسی وجہ سے ان میں معنوی تہہ داری اور دباؤت پیدا ہو گئی ہے۔ وہ اپنی معریٰ نظموں
میں بحروں کے استعمال پر خصوصی توجہ دیتے ہیں۔ انہوں نے اکثر وہی بحریں استعمال کی ہیں جو

^۱ شعور،

^۲ اردو میں نظم معریٰ اور آزاد نظم، ص ۴۸۴

فکر و خیال کے بیان کے لیے بالکل مناسب معلوم ہوتی ہیں۔ ان کی معرّی نظموں میں استعمال ہونے والی بحروں کے متعلق پروفیسر حنیف کیفی لکھتے ہیں:

”بیشتر نظمیں بحرِ ملِ مثنیٰ مجنونِ مقطوع (فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فععلن) اور بحرِ جثّ

مقطوع (مفاعِلنِ فعلاتن، مفاعِلن، فععلن) میں نظم کی گئی ہیں۔“ ۱

یوسف ظفر کی معرّی نظمیں زندگی کی محرومیوں اور تلخ کامیوں کو بیان کرتی ہیں۔ اور ان میں گرد و پیش کے واقعات و حالات کے جا بجا عکس نظر آتے ہیں۔ وہ زندگی کے حادثات اور واقعات کو نظم کا موضوع بناتے ہیں۔ ”تقلیدِ ابراہیم“ ان کی ایک ایسی ہی معرّی نظم ہے جس میں انھوں نے اپنی زندگی کے ایک سانحے کو بڑے موثر انداز میں بیان کیا ہے:

رات بھر کاٹی ہے امید نے آنکھوں میں مری

رات بھر جاگا ہوں میں تیری عبادت کے لیے

اے مرے نورِ نظر! تیری خطا اس میں نہیں

میں ہی مجرم ہوں کہ افلاس کے اس دوزخ میں

میں نے اجداد کی تقلید گوارا کر لی

میں نے اس نارِ جہنم میں بلایا تجھ کو

یہ جہنم کہ جہاں آگ کے بستر ہیں بچھے

یہ جہنم کہ جسے سرد نہیں کر سکتے

(”تقلیدِ ابراہیم“)

انھوں نے جہاں اپنی ذات کے کرب کو موضوعِ نظم بنایا ہے وہیں انھوں نے معاشرے کے ان افراد اور ان کی محرومیوں اور نا کامیوں کو بھی نظم کا موضوع بنایا ہے۔ محرومیاں چاہے ذاتی ہوں یا اجتماعی ان کے تئیں وہ شدید طور پر احتجاج کرتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں میں جذبات کا نور پایا جاتا ہے۔ وہ اجتماعی تجربے کو انفرادی تجربہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ یہ ایک

بڑی ہنرمندی ہے۔ ان کی اس ہنرمندی کو وقارِ عظیم نے اپنے ایک مضمون میں اس طرح نشان زد کیا ہے:

”ان کے کلام میں ہر جگہ انفرادیت نمایاں ہے اور یہ انفرادیت ان میں دو چیزوں نے پیدا کی ہے۔ خود اپنی زندگی کی تلخ کامیوں نے اور اس ماحول نے جس میں یہ زندگی پلی بڑھی ہے۔“ ۱۔

ان کی نظموں میں خارجی اور داخلی زندگیوں کی جو کر بنا کی، بے اطمینانی اور نا آسودگی پائی جاتی ہے اس کو انور سدید نے بھی محسوس کیا ہے:

”انھوں نے نظم کا خام مواد تو زندگی سے حاصل کیا ہے تاہم اسے داخل کی آنچ میں پوری طرح پک جانے سے پہلے شعر کے پیکر میں نہیں ڈھالا۔ چنانچہ وہ صرف خارج کو ہی متحرک نہیں کرتے بلکہ اپنے داخل کی سلگتی ہوئی آنچ کو بھی قاری کے دل میں اتار دیتے ہیں۔“ ۲۔

مذکورہ نظم کے علاوہ ”ابدیت“، ”آنسو“، ”احساسِ قدر“ اور ”اینٹ کے بت“ یوسف ظفر کی دوسری قابل ذکر معرئی نظمیں ہیں جو حشو و زوائد کے عیب سے پاک ہیں۔ ان نظموں میں داخلی سوز و گداز کی کیفیت کی فن کارانہ پیش کش موجود ہے۔

مخمر جالندھری کی معرئی نظمیں بھی اپنے ایجاز و اختصار کے لیے مشہور ہیں۔ ان کی نظموں میں جنس کے بیان میں طنز کی شدت موجود ہے۔ رمزیاتی اظہار پر انہیں دسترس حاصل ہے۔ پیکر تراشی ان کی معرئی نظموں کی ایک نمایاں خوبی ہے۔ وہ تمام فنی وسائل کا بھرپور استعمال کرتے ہیں جس سے جذبات و احساسات کی ایک جیتی جاگتی تصویر قاری کے پیش نظر ہوتی ہے۔ جنس کے بیان میں طنز کا عنصر غالب ہوتا ہے۔ وہ لفظوں کے استعمال میں کفایت شعاری سے کام لیتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی نظمیں جامع اور مربوط ہوتی ہیں۔ ”دل کی باتیں“ ان کی

۱۔ سالنامہ، ساقی، ص ۲۵

۲۔ اوراق، ص ۴۳۱

ایک ایسی ہی معرّی نظم ہے جس میں ادائے مطلب کے لیے کم سے کم الفاظ استعمال کیے گئے ہیں:

۱۔ مرے دل کی باتیں

۲۔ جو ہوئیں افشا

۳۔ تو ہو جاؤں رسوا

۴۔ میں کیا سوچتا ہوں

۵۔ اگر جان لو تم

۶۔ ابھی منہ چھپالو

۷۔ نگاہیں جھکا لو

۸۔ میں کیا چاہتا ہوں

۹۔ تمہیں جو بتا دوں

۱۰۔ ابھی کسماؤ

۱۱۔ یہ کرسی سے اٹھ کر

۱۲۔ ابھی بھاگ جاؤ

(”دل کی باتیں“)

مذکورہ نظم میں نہ صرف یہ کہ ایجاز و اختصار کا حسن نمایاں ہے بلکہ نئی تکنیک کو بھی بروئے کار لایا گیا ہے۔ جہاں نظم کا دوسرا اور تیسرا مصرع ہم قافیہ ہے وہیں چھٹے اور ساتویں مصرع میں قافیہ کے ساتھ ساتھ ”لو“ کی ردیف کا بھی اہتمام کیا گیا ہے۔ آٹھواں اور نوواں مصرع بھی ہم قافیہ ہے۔ جب کہ دسویں اور بارہویں مصرعے میں ”کسماؤ“ اور ”جاؤ“ کے قافیہ استعمال کیے گئے ہیں۔ اس تکنیکی تجربے سے نظم میں وحدت تاثر کی فضا قائم ہو گئی ہے۔

ضیا جالندھری کے مجموعہ کلام ”سرشام“ میں جو ۱۹۵۵ء میں اشاعت پذیر ہوا تھا، کئی عمدہ معرّی نظمیں موجود ہیں۔ ان کی معرّی نظموں میں بحر کی یکسانیت موجود نہیں۔ وہ اپنی معرّی نظموں کے لیے چھوٹی بڑی تمام بحریں استعمال کرتے ہیں۔ ان کی معرّی نظموں کی بنیادی خوبی لہجے کی سبک روی اور نرمی ہے۔ مثال کے لیے یہاں ان کی ایک نظم کے چند شعر

پیش کیے جاتے ہیں:

تنہائی شکستہ پر سیٹھے
آکاش کی وسعتوں پہ حیراں
حسرت سے خلا میں تک رہی ہے
یادوں کے سلگتے ابر پارے
افردہ دھوئیں ڈھل چکے ہیں
پنہائے خیال کے دھند لکے

(”سنجھالا“)

اس نظم کے علاوہ ”گریز“، ”اظہار“، ”نغمسار“، ”نئی پود“، ”اجالا“ اور ”خود فریب“ ضیا جالندھری کی کامیاب ترین معرّی نظمیں ہیں جن میں تندہی و تیزی کے بجائے لہجے کی نرمی اور خوش خرامی موجود ہے۔

میراجی اور راشد کے بعد جدید نظم نگاروں میں سب سے زیادہ اہم اور قابل ذکر نام اختر الایمان کا ہے۔ ان کے یہاں آزاد نظم کے مقابلے میں معرّی نظموں کی تعداد کہیں زیادہ ہے۔ جس سے نہ صرف یہ کہ معرّی نظم کے تئیں ان کی سنجیدگی ظاہر ہوتی ہے بلکہ یہ ہیئت ان کے تجربے کے اظہار کے لیے بالکل موزوں و مناسب معلوم ہوتی ہے۔ ان کے ابتدائی دو مجموعے ”گرداب“ (۱۹۴۳)، ”سب رنگ“ (۱۹۴۷) جو آزادی سے قبل کی شاعری پر مشتمل ہیں، میں معرّی نظم موجود نہیں۔ لیکن آزادی کے بعد شائع ہونے والے مجموعوں مثلاً ”تاریک سیارہ“ (۱۹۵۲)، ”آب جو“ (۱۹۵۹)، ”بنت لمحات“ (۱۹۶۹)، ”یادیں“ (۱۹۶۱)، ”نیا آہنگ“ (۱۹۷۷)، ”سرو ساماں“ (۱۹۸۳)، ”زمین زمین“ (۱۹۹۰) اور ”زمستان سرد مہری کا“ جو ان کے انتقال کے بعد ”اردو اکادمی“ دہلی کے توسط سے ۱۹۹۷ء میں شائع ہوا تھا، میں تقریباً ہر مجموعہ میں معرّی نظمیں موجود ہیں۔ ان کے یہاں مختصر اور طویل دونوں قسم کی معرّی نظمیں موجود ہیں۔ ”جب اور اب“ اور ”اتفاق“ ان کی مختصر معرّی نظمیں ہیں۔ مثال کے لیے اول الذکر نظم پیش کی جاتی ہے:

کہاں تو یہ تھا کہ میری چاہت میں گدگدی سی تھی لوریوں کی
 نئی نئی کونپلوں کی نرمی، نئے شگونوں کی تازگی تھی
 کہاں تو یہ تھا کہ میری چاہت تھی گیت اٹھتی جوانیوں کا
 کہاں یہ دن ہے کہ تیری آواز بن گئی ہے صدائے صحرا

نہ جانے کس گوشہ زمیں سے رکی رکی سی، تھی تھی سی
 گھٹی گھٹی سی ہزار پردوں سے آج چھن چھن کے آرہی ہے

((”جب اور اب“))

گو کہ یہ نظم مختصر ہے لیکن اس میں بڑی بحر کو برتا گیا ہے۔ یہ نظم رومانی رویوں کی بنیاد پر
 خلق کی گئی ہے۔ جس میں داخلی جذبات و احساسات کو نرم الفاظ میں بیان کیا گیا ہے۔ ماضی اور
 حال کے ذاتی تجربے کو استعاراتی پیرایے میں اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ پوری نظم وحدت تاثر
 کی مثال بن گئی ہے۔ اختر الایمان کی اس معرئ نظم میں تکنیک کے تجربے کی نشاندہی کی جاسکتی
 ہے۔ چھ مصرعوں کی اس مختصر نظم کے ابتدائی دو مصرعوں میں ”کی“ اور ”تھی“ اور تیسرے اور
 چوتھے مصرعے میں ”کا“ اور ”صحرا“ کے قوافی نمایاں ہیں جب کہ آخری دو مصرعوں میں قافیوں
 کا استعمال مفقود ہے۔ یعنی آخری دو مصرعے ہی اس پوری نظم کو پابند نظم سے معرئ نظم میں منتقل
 کرتے ہیں۔ اس نوع کی تقلیب اختر الایمان کی دوسری معرئ نظموں میں بھی موجود ہے۔
 ”ایک لڑکا“ ان کی طویل معرئ نظم ہے۔ یہ نظم نہ صرف یہ کہ ان کی نمائندہ نظم ہے بلکہ اسے اردو
 کی اہم ترین نظم تسلیم کیا جاتا ہے۔ یہ ان کے مجموعہ کلام ”آب جو“ میں شامل ہے اور جو علامتی
 اظہار و بیان، طنزیہ اسلوب اور معنوی تہہ داری کی عمدہ مثال ہے۔ ”ایک لڑکا“ اور اس نوع کی
 دوسری نظموں کے متعلق اختر الایمان ”آب جو“ کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

”میری نظموں کا بیشتر حصہ علامتی شاعری پر مشتمل ہے..... علامیہ کی شاعری

سیدھی سادی شاعری سے مختلف ہے۔“ ۱

اس میں شبہ نہیں کہ اختر الایمان کی شاعری میں علامتی نظام اپنی توانا صورت میں موجود ہے۔ لیکن ان کی علامت سازی نظموں میں ابہام یا مشکل پسندی کو راہ نہیں دیتی۔ وہ ذاتی علامتوں کو بھی اس سلیقے اور ہنرمندی سے استعمال کرتے ہیں کہ وہ آفاقی سیاق و سباق کی حامل ہو جاتی ہے۔ وہ عام طور پر علامتوں کو معنوی تہہ داری کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ ”ایک لڑکا“ معنوی تہہ داری کی عمدہ مثال ہے۔ اس نظم میں ”لڑکے“ کا کردار انسانی ضمیر کی علامت ہے۔ جو بظاہر مرجانے کے بعد بھی نہیں مرتا۔ مثال کے لیے اس نظم کے چند اختتامی مصرعے پیش کیے جاتے ہیں:

یہ لڑکا پوچھتا ہے جب تو میں جھلا کے کہتا ہوں
وہ آشفٹہ مزاج، اندوہ پرور، اضطراب آسا
جسے تم پوچھتے رہتے ہو کب کا مرچکا ظالم
اسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا
اسی کی آرزوؤں کی لحد میں پھینک آیا ہوں!
میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مرچکا جس نے
کبھی چاہا تھا اک خاشاکِ عالم پھونک ڈالے گا
یہ لڑکا مسکراتا ہے، یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ کذب و افترا ہے، جھوٹ ہے، دیکھو میں زندہ ہوں

(”ایک لڑکا“)

۶۲ مصرعوں پر مشتمل یہ نظم طنزیہ اور ڈرامائی کیفیت سے معمور ہے۔ مطالعے کی سہولت کے اعتبار سے اس نظم کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلے حصے کے بیشتر اشعار میں قافیوں اور بعض میں ردیف کے التزامات کیے گئے ہیں اور اس طرح یہ حصہ پابند نظم کا تاثر پیش کرتا ہے لیکن دوسرے اور تیسرے حصے سے اس نوع کے کسی بھی التزامات کی توثیق نہیں ہوتی۔ یہ ایک مخصوص تکنیک ہے جو ”ایک لڑکا“ میں استعمال کی گئی ہے۔ ”پہلی کرن“ میں بھی اسی قسم کی فنی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔

معری نظم کی ہیئت کو اپنانے والوں میں ایک اہم نام مجید امجد کا ہے۔ ان کی ابتدائی نظموں میں روایتی ہیئتوں کی تقلید ملتی ہے لیکن وہ تجربے کی طرف مائل ہوتے ہیں تو ہر قسم کے ہیتی تجربے کرنے میں ذرا بھی تامل سے کام نہیں لیتے۔ آزاد نظموں کے ساتھ ساتھ معری نظمیں بھی لکھیں۔ ان کی معری نظموں کا آہنگ اور اسلوب نثری معلوم ہوتا ہے۔ وہ اپنی نظموں میں نئے نئے الفاظ اور تراکیب استعمال کرتے ہیں۔ ان کی نظموں کا بنیادی وصف موضوعی تنوع ہے۔ وہ اپنی نظموں میں شعوری طور پر ایسے الفاظ کے استعمال سے خود کو باز رکھتے ہیں جن سے تغزل اور شعریت پیدا ہوتی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی نظمیں عام طور پر اظہار کی سطح پر کھر درے پن کا احساس دلاتی ہیں۔ مجید امجد کے یہاں ”درخت“ ایک مضبوط علامت ہے جسے وہ مختلف زاویے سے اپنی نظموں کا موضوع بناتے ہیں۔ اس قبیل کی نظموں کے متعلق وزیر آغا لکھتے ہیں:

”مجید امجد نے درخت کے موضوع پر کئی نظمیں لکھی ہیں، اسے درخت بے ریاد سنگیر،

خاموشی سے دکھ سہہ جانے والے نفوس کی صورت میں نظر آئے ہیں۔“^۱

”توسیع شہر“ مجید کی ایک ایسی ہی معری نظم ہے۔ جس کی بنت میں درخت کو کلیدی حیثیت حاصل ہے:

بیس برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار
 جھومتے کھیتوں کی سرحد پر بانگے پہرہ دار
 گھنے سہانے چھاؤں چھڑکتے بورلدے چھتار
 بیس ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار
 جن کی سانس کا ہر جھونکا تھا ایک عجیب طلسم
 قاتل تیشے چیر گئے ان سادنتوں کے جسم
 گری دھڑام سے گھائل پیڑوں کی نیلی دیوار

کٹتے ہیکل، چھڑتے پنجر، چھٹے برگ و بار
سہمی دھوپ کے زرو کفن میں لاشوں کے انبار

آج کھڑا میں سوچتا ہوں اس گاتی نہر کے دوار
اس مقتل میں صرف اک میری سوچ لہکتی ڈال
اس پر بھی اب کاری ضرب اک، اے آدم کی آل

(”توسیع شہر“)

اس نظم میں پھیلتے اور بڑھتے ہوئے شہر کو موضوع بنایا گیا ہے۔ جو براہ راست مادی ترقی کا نتیجہ ہے۔ ساری مادی ترقی انسان کی خود غرضی سے عبارت ہے۔ شہر کی آباد کاری اور صنعتی معاشرہ کس طرح جنگلوں کی فنا پذیری کا سبب بنتے ہیں۔ اس کا ہمدردانہ اظہار نظم کو فرد کے داخلی تجربے سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ ”درخت“ انسانی وجود کے ارتقا اور نمود کی علامت ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ جب وہ کٹتا ہے تو وجود کے کٹنے یا بکھرنے یا مرنے کا احساس نمایاں ہوتا ہے۔ مذکورہ نظم معرّی ہوتے ہوئے بھی اس میں ایک خاص قسم کے قافیوں مثلاً دوار، پہرہ دار، چھتیار، اشجار، بار، انبار کو کثرت سے استعمال کیا گیا ہے۔ نظم کے پانچویں اور چھٹے مصرعوں میں ”طلسم“، ”جسم“ اور آخر کے دو مصرعے ”ڈال“ اور ”آل“ کے قافیوں سے آراستہ ہیں۔ اس نوع کی لفظیاتی آراستگی جہاں شعری پیکر خلق کرتی ہے۔ وہیں اس سے ایک صوتی نظام بھی قائم ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ معرّی نظم تکنیک کے اچھوتے پن کو نمایاں کرتی ہے۔ شہر یار نے بھی معرّی نظم کی ہیئت کو اپنے شعری اظہار کا مستقل وسیلہ بنایا ہے۔ ان کے دوسرے مجموعوں کے مقابلے ”ساتواں در“ (۱۹۶۹ء) میں معرّی نظموں کی تعداد کہیں زیادہ ہے۔ اس مجموعے میں مختصر اور نسبتاً طویل دونوں قسم کی معرّی نظمیں موجود ہیں۔ ”خوف کا قہر“ نسبتاً طویل نظم ہے:

وہ بڑھ رہا ہے مری سمت رک گیا دیکھو
وہ مجھ کو گھور رہا ہے، وہ اس کے ہاتھوں میں

چمکتی چیز ہے کیا؟ اور اس کی آنکھوں سے
 وہ کیسی سرخ سی سیال شے ٹپکتی ہے
 وہ اس کے ہونٹ ہلے، وہ بول کی شاخیں
 کراہنے لگیں، وہ چیل اور کوؤں کے
 پروں کے شعور سے سناٹوں کا فسوں ٹوٹا
 وہ چونک اٹھا، وہ پیچھے مڑا، وہ چلنے لگا
 وہ اک غبار سا، وہ دھند سی نگاہوں کی
 حدوں سے دور بہت دور جا چکا ہے وہ
 وہ کون تھا، وہ مری سمت بڑھ رہا تھا کیوں؟

(”خوف کا قہر“)

پوری نظم خوف کے بھری پیکر سے معمور ہے۔ وہ خوف جو فرد کی داخلی تنہائی کا شاخسانہ
 ہوتا ہے۔ شہر یار کی یہ تمثیلی نظم ایک ایسے انفرادی تجربے کو بیان کرتی ہے جسے ہم ایک چلتی پھرتی
 تصویر کی طرح دیکھتے ہیں اور اس طرح ان کا ذاتی تجربہ قاری کا تجربہ بن جاتا ہے۔ ان کی نظموں
 کی علامتیں حواس کی تمام سطحوں پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ سبک رو اور مغموم لہجہ ان کی نظموں میں
 عام طور پر معنی کی توسیع کا ذریعہ بنتے ہیں۔ اس ضمن میں ابوالکلام قاسمی کی رائے قابل مذکور ہے۔
 وہ لکھتے ہیں:

”شہر یار اپنے قاری کو حواس کی سطح پر جس طرح اپنے تخلیقی تجربے میں شریک
 کر لیتے ہیں، لہجے کی انفرادیت اس میں ایک نئے پہلو کا اضافہ کرتی ہے۔
 ان کا دھیمہ حزن لہجہ ہر سرگوشی کی کیفیت ان غزلوں اور نظموں میں صنفی
 حد بندیوں کے باوجود یکساں انداز میں محسوس کی جاسکتی ہیں۔“^۱

ان کی بیشتر معرئی نظمیں داخلی اور خارجی مسائل کی عکاسی کرتی ہیں۔ ان کی نظموں کے

متعلق اتنی بات ذہن میں رکھنے کی ہے کہ وہ کسی بھی خارجی مسئلے کو اس وقت تک اپنی نظموں کو موضوع نہیں بناتے جب تک انفرادی حواس پر اثر انداز نہ ہوں۔ ”اسم اعظم“ کے تعارف میں وحید اختر لکھتے ہیں:

”ان نظموں میں زندگی سے محبت کا احساس بھی، انسانوں کے مسائل اور ان کی ذات سے آگہی بھی، اور ایک بہتر زندگی، بہتر سماج اور بہتر دنیا کی آرزو بھی..... شہریار کی شاعری میں اس خصوصیت کے ساتھ ایک دوسری خصوصیت یہ ہے کہ وہ ابہام کا شکار نہیں ہوتے۔“ ۱

شہریار کی نسبتاً طویل معرّی نظموں کے برعکس مختصر معرّی نظموں میں تکنیک کے تجربے زیادہ نمایاں ہیں:

- ۱۔ پھول پیتاں، شائیں
- ۲۔ ہونٹ، ہاتھ اور آنکھیں
- ۳۔ موجِ خوں، صدائے دل
- ۴۔ ماہتاب اور سورج
- ۵۔ منجمد ہیں سب کے سب
- ۶۔ وقت کی کماں میں اب
- ۷۔ تیر ہی نہیں کوئی

(”اسٹل لائف“)

سات مصرعوں کی یہ مختصر معرّی نظم تاثراتی وحدت اور ڈرامائی کیفیت کی عمدہ مثال ہے۔ نظم کا پانچواں اور چھٹا مصرع قابل توجہ ٹھہرتا ہے کہ اس میں ”سب“ اور ”اب“ کے قافیوں کو اس فن کاری سے استعمال کیا گیا ہے کہ اس سے نظم میں ایک ایسا صوتی منظر قائم ہو گیا ہے جو آخری مصرعے میں ڈرامائی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ”دھند کی حکومت“ میں بھی اسی نوع کی

تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ یعنی اس نظم کے بعض مصرعوں میں بھی قافیے اور ردیف کا اہتمام نمایاں ہے۔ ”عہد حاضر کی دلربا مخلوق“، ”انسان یا بت“، ”رات، دن اور پھر رات“، ”زندگی کی خواہش“، ”ابھی سے“، ”ایک اور پیش گوئی“ اور ”تنبیہ“ وغیرہ ان کی معرعی نظمیں ہیں۔ محمد علوی کے یہاں بھی نظم معرعی کی ہیئت شعری اظہار کا ذریعہ بنی ہے۔ ان کی ایک معرعی نظم کے چند اختتامی مصرعے مثال کے طور پر پیش کیے جاتے ہیں:

گائے بھینس کا ریوڑ
اب ادھر نہیں آتا
اونٹ ٹیڑھا میڑھا سا
اب نظر نہیں آتا
اب نہ گھوڑے ہاتھی ہیں
اور نہ وہ براتی ہیں
اب گلی میں کتوں کا
بھونکنا نہیں ہوتا
رات چھت پہ سوتے ہیں
بھوت دیکھ کر کوئی
چونکنا نہیں ہوتا
اب جدھر بھی جاتے ہیں
آدمی کو پاتے ہیں

(”اب جدھر بھی جاتے ہیں“)

یہ نظم انسان کی بنیادی معصومیت کی گم شدگی کا نوحہ ہے۔ اس نظم کے متعلق شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں:

”محمد علوی کی نظم کا ڈھانچہ اتنا پیچیدہ نہیں لیکن ان کی نظم میں بیان کردہ تجربہ..... زیادہ پیچیدہ ہے۔ کیوں کہ معصومیت اور خدائی تقدس سے محرومی جو

محمد علوی کی نظم میں ہے اس کا اظہار کرنے کے لیے بچوں کے روزمرہ کے تجربے استعمال کیے گئے ہیں لیکن مجموعی اثر صرف ایک بچے یا محمد علوی یا صرف قاری کی معصومیت کا زوال نہیں بلکہ ہم سب کی معصومیت اور پھر تمام ابن آدم کی معصومیت کے زوال کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔“ ۱

یہ نظم معرّی ہوتے ہوئے بھی مکمل طور پر معرّی نہیں کہی جاسکتی کیوں کہ اس کے بعض مصرعوں میں قافیوں اور بعض میں قافیوں کے ساتھ ردیف کو بھی استعمال کیا گیا ہے۔ شروع کے چار مصرعے ایک بند کی تشکیل کرتے ہیں جس میں ”ادھر“ اور ”نظر“ کے قافیوں کے ساتھ ”نہیں آتا“ کی ردیف موجود ہے۔ اسی طرح پانچویں اور چھٹے مصرعے میں ”ہاتھی“ اور ”براتی“ کو توانی کے ساتھ ”ہیں“ کی ردیف اور نظم کے آخری دو مصرعوں میں ”جاتے“ اور ”پاتے“ کے قافیوں کے ساتھ ”ہیں“ کی ردیف کا اہتمام نمایاں ہے جس سے تکنیکی تجربے کی توثیق ہوتی ہے۔ میر نیازی کے یہاں بھی معرّی نظم کی ہیئت کو اپنانے اور برتنے کی کئی مثالیں ملتی ہیں:

سڑکوں پہ بے شمار گل خوں پڑے ہوئے
پیڑوں کی ڈالیوں سے تماشے جھڑے ہوئے
کوٹھوں کی ان چھتوں پہ حسیں بت کھڑے ہوئے
سنان ہیں مکان کہیں در کھلا نہیں
کمرے سجے ہوئے ہیں مگر راستہ نہیں
ویراں ہے پورا شہر کوئی دیکھتا نہیں
آواز دے رہا ہوں کوئی بولتا نہیں

(”میں اور شہر“)

نظم میں درون ذات کی تنہائی اور سناٹے کو بیان کیا گیا ہے۔ ویرانی کا داخلی احساس خارج کی بیابانی کا سبب ٹھہرتی ہے۔ معروضی تلازمہ خیال کی بنیاد پر نظم کی عمارت قائم کی گئی۔

اس میں بھی بندوں کی تکنیک استعمال کی گئی ہے جو دو منفرد بندوں پر مشتمل ہے۔ لیکن دونوں بندوں میں مصرعوں کی تعداد برابر نہیں ہے۔ پہلا بند تین اور دوسرا بند چار مصرعوں پر مشتمل ہے۔ ساتھی فاروقی کے یہاں بھی معریٰ نظم میں تکنیک کے تجربے کیے گئے ہیں:

ہمیں موت کی تیز خوشبو نے پاگل کیا ہے
امیدوں کے سرخ آبدوزوں میں سہے
تباہی کے کالے سمندر میں بہتے چلے جا رہے ہیں
کراں تا کراں ایک گاڑھا کیلا دھواں ہے
زمین تیری مٹی کا جادوں کہا ہے

((”موت کی خوشبو“))

مذکورہ نظم معاصر زندگی کی صعوبتوں، نا کامیوں اور نارسائیوں کو بیان کرتی ہے۔ یہ جدید ذہن کی اس ہیئت کی ترجمانی ہے جو فرد کو لمحہ بہ لمحہ زوال کے احساس سے ہمکنار کرتی ہے۔ فرد کا زوال محض فرد کا زوال نہیں بلکہ تمام بنی نوع انسان کا زوال ہے۔ اس نظم میں بھی تکنیکی جدت موجود ہے۔ مطلب یہ کہ اس کے شروع کے تین مصرعوں میں توانی یا ردیف کا کوئی التزام نہیں مگر آخر کے دو مصرعوں میں ”دھواں“ اور ”کہاں“ کے قافیوں کے ساتھ ”ہے“ کی ردیف استعمال کی گئی ہے اور وزن کا ایک رکن بھی کم کر دیا گیا ہے۔ یہی تکنیکی خوب اسے آزاد نظم میں تبدیل کر دیتی ہے۔ ندا فاضلی نے بھی معریٰ نظم کی ہیئت کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا ہے۔ ان کی معریٰ نظمیں عام طور پر مختصر ہوتی ہیں اور ان میں لطیف احساس کو بڑے انوکھے اور اچھوتے استعاروں اور پیکروں کے توسط سے پیش کیا گیا ہے۔ مثلاً ان کی یہ نظم شعری پیکر کے انوکھے پن کو نمایاں کرتی ہے:

نیلی پیلی ہری گلابی
میں نے سب رنگین نقابیں
اپنی جیبوں میں بھری ہیں

((”نقابیں“))

ان مثالوں کی روشنی میں یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ آزادی کے بعد کی اردو شاعری میں معرّی نظم کی ہیئت کو تقریباً تمام اہم شعرا نے اپنے شعری اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ جس سے اس ہیئت کی پائنداری اور اس کے استحکام کا اندازہ ہوتا ہے۔

مذکورہ شعرا کے علاوہ شاقی فاروقی، بلراج کوئل، کمار پاشی، زاہد ڈار، فہمیدہ ریاض، کشور ناہید، قاضی سلیم، سلیم الرحمن، محمود ایاز، عمیق حقی، بسمل کرشن اشک، منیب الرحمن، خلیل الرحمن اعظمی، افتخار جالب، وحید اختر، مصطفیٰ زیدی، پروین شاکر وغیرہ کے یہاں بھی معرّی نظموں کی مثالیں ملتی ہیں لیکن بنیادی طور پر ان کی شناخت غزل یا آزاد نظم سے متعین ہے اس لیے ان میں سے بعض شعرا کی آزاد نظمیں، آزاد نظم کے ذیلی باب میں زیر بحث آئیں گی۔

(ب) آزاد نظم

”آزاد نظم“ انگریزی کی ”فری ورس“ (Free Verse) کا اردو ترجمہ ہے۔ جس کے معنی ہیں ایک ایسی نظم کے جس میں بحر و وزن کی پابندی تو ہوتی ہے لیکن مصرعوں میں ان کے ارکان کی پابندی لازمی نہیں سمجھی جاتی۔ یعنی کوئی مصرع بڑا ہو سکتا ہے اور کوئی چھوٹا۔ ارکان کی یہی آزادی آزاد نظم کو معرعی نظم سے الگ کرتی ہے۔ لیکن انگریزی میں بعض ایسی فری ورس بھی دیکھنے کو ملتی ہیں جس میں بحر کی پابندی کو ضروری نہیں سمجھا گیا۔ آزاد نظم کی بنیاد وزن و بحر پر رکھی گئی ہے۔ انگریزی میں دو قسم کی فری ورس دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ایک تو وہ جو بحر و وزن میں بالکل آزاد ہوتی ہیں اور دوسری وہ جن میں مختلف بحروں کا استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن اردو میں آزاد نظم کی بنیاد بحر و وزن پر رکھی گئی ہے۔ اور ایک نظم میں ہی بحر کے استعمال کو جائز تسلیم کیا گیا ہے۔ یہ الگ بات کہ بعض شاعروں کے یہاں ایسی آزاد نظمیں بھی ملتی ہیں جن میں دو بحریں استعمال ہوئی ہیں۔ اردو میں آزاد نظم کی تعریف مختلف ناقدین نے مختلف طریقے سے متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ وقار عظیم لکھتے ہیں:

”آزاد نظم آزاد ہونے کے باوجود فنی حیثیت سے ایک چیز کی پابند ہے کہ وہ جس بحر میں کہی جائے اس کے مختلف مصرعوں میں اس بحر کے ارکان کو گھٹا بڑھا کر آہنگ پیدا کیا جائے۔ مثلاً کسی نظم کے ایک مصرعے کا وزن مفاعیلین، مفاعیلین، مفاعیلین، مفاعیلین ہے تو اس کے باقی مصرعوں میں یہی رکن (مفاعیلین) ایک مرتبہ دو مرتبہ تین مرتبہ یا اس سے بھی زیادہ مرتبہ یا اس کی مخدوف شکل استعمال کی جائے گی اور اگر پڑھنے والا اس کے مختلف مصرعوں میں صحیح ربط پیدا کر کے نظم کو پڑھیے تو اس میں سے وہی ترنم اور آہنگ محسوس ہوگا جو اس خاص بحر کے لیے مخصوص ہے۔“ ۱۔

۱۔ ”نئے شاعروں پر ایک سرسری نظر“ ص ۲۱

آزاد نظم کے متعلق خلیل الرحمن اعظمی کا خیال ہے:

”نظم معرّی اور آزاد نظم پابند نظم کے مقابلے ’آزاد‘ ہیں لیکن ان کے علیحدہ اصول و ضوابط ہیں۔ نظم معرّی میں صرف ردیف و قافیہ کی پابندی نہیں کی جاتی ورنہ تمام مصرعے برابر ہوتے ہیں اور آزاد نظم میں ایک قدم اور آگے بڑھایا گیا ہے یعنی مصرعے چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں لیکن ان میں بحر ایک ہوتی ہے۔ مصرعوں میں ارکان کی تعداد گھٹتی بڑھتی رہتی ہے۔ کسی طویل نظم کے مختلف ابواب کو ہم علیحدہ بحرؤں میں لکھ سکتے ہیں۔“ ۱

سید جابر علی آزاد نظم کی تعریف کچھ اس طرح کرتے ہیں:

”نظم آزاد کا تار فرد آہنگ سے تیار کیا گیا ہے۔ پابند نظم میں وزن کی بنیاد یکساں ارکان پر رکھی جاتی ہے۔ آزاد نظم میں بحر کا بنیادی یا سالم رکن وزن کا نمائندہ تصور کیا جاتا ہے جس کی غیر معین تکرار کی بنا پر مختلف مصرعوں میں یکساں ارکان کا ہونا ضروری نہیں سمجھا جاتا۔ اس لیے نظم کے مختلف مصرعوں کا چھوٹا بڑا ہونا ناگزیر ہے۔ چنانچہ دیکھا گیا ہے کہ بعض مصرعوں میں بنیادی رکن صرف ایک دفعہ استعمال ہوا ہے اور بعض میں اس کی تکرار پندرہ بیس تک پہنچ گئی ہے۔ یہ بہت حد تک بے راہ روی کے مترادف ہے نیز اس سے نظم کا آہنگ بگڑ جاتا ہے اور نظم و نثر کی حدیں مل جاتی ہیں۔“ ۲

آزاد نظم کی ہیئت اور اس کی تکنیک کے متعلق کنول کرشن بائی رقم طراز ہیں:

”اردو میں آزاد نظم کا عام رائج طریقہ کار یہ ہے کہ مافی الضمیر کے داخلی آہنگ یا ذہنی ترنم کے مناسب عروضی بحر میں کوئی ایک بحر چن لی جاتی ہے۔ بعد ازیں عروضی بحر کے مروجہ قواعد کو نظر انداز کر کے منتخب بحر کا آزاد استعمال

۱۔ علی گڑھ میگزین، ص ۱۹۹

۲۔ ادبی دنیا، ص ۴۳-۴۴

کیا جاتا ہے۔ یعنی مصرعوں میں ارکان کی تعداد پابند شاعری کی طرح پہلے سے معین نہیں ہوتی بلکہ اس کا انحصار کسی بات یا خیال کے ایک جزو کی تکمیل پر ہوتا ہے۔ جذبہ اور خیال رہبری کرتے ہیں۔ اس طرح بیان کا سلسلہ جاری رہتا ہے اور بحر میں لچک پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ جذبہ اور خیال کے ساتھ سکڑتی اور پھیلتی رہتی ہے۔ کہیں کہیں ایک ساتھ دو یا دو سے زیادہ مصرعوں کا وزن برابر ہو سکتا ہے لیکن یہ بات آزاد نظم کے لوازم میں شامل نہیں۔ کبھی خیال کی رو میں لاشعوری طور پر ایسا ہو جاتا ہے، کبھی موسیقانہ تنوع کی خاطر شاعر شعوری طور پر بھی وزن اور قافیہ ملا دیتا ہے۔ اس طریقہ کار میں مصرعوں میں ارکان کی تعداد میں فرق ہونے کے باوجود تسلسل، روانی اور موسیقانہ آہنگ قائم رہتا ہے۔“ ۱

مذکورہ اقتباسات سے آزاد نظم کی تعریف اور اس کی تکنیک کا ایک مربوط خاکہ مرتب ہوتا ہے۔ ساتھ ہی یہ حقیقت بھی واضح ہو جاتی ہے کہ آزاد نظم کی بنیاد عروض و آہنگ پر رکھی گئی ہے۔ یعنی اس میں ایک بحر کی پابندی کو ضروری سمجھا گیا ہے۔ بھلے ہی اس کے ارکان کم یا زیادہ ہو سکتے ہیں۔ مطلب یہ کہ اس میں غیر مساوی صورت ہو سکتی ہے۔ کچھ مصرعے ہم وزن بھی ہو سکتے ہیں اور ان میں قافیوں کا استعمال بھی ہو سکتا ہے۔ یہ ساری باتیں آزاد نظم کی تکنیک سے تعلق رکھتی ہیں جو اردو اور انگریزی آزاد نظموں میں مشترک ہیں۔ البتہ انگریزی اور اردو کی آزاد نظموں میں جو بنیادی فرق ہے وہ بحر اساسی سے تعلق رکھتی ہے۔ مطلب یہ کہ انگریزی فری ورس میں کئی بحریں استعمال ہو سکتی ہیں مگر اردو آزاد نظم میں ایک بحر کا ہونا لازمی قرار دیا گیا ہے۔ اردو میں آزاد نظم کا پہلا تجربہ ڈاکٹر تصدق حسین خالد سے منسوب ہے۔ بعض لوگ تصدق حسین خالد سے قبل شرر کے منظوم ڈرامے میں اس کے اولین نشانات تلاش کرتے ہیں۔ لیکن سچی بات تو یہ ہے کہ نظم کی وہ ہیئت جسے آج آزاد نظم سے تعبیر کیا جاتا ہے اس کا مختصر

غیر مربوط ڈھانچہ عظمت اللہ خاں کے یہاں دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان کے بعض منظوم ترجمے میں اس کی مثال تلاش کی جاسکتی ہے۔ لیکن منظوم فن پارے کو باقاعدہ آزاد نظم سے موسوم نہیں کیا جاسکتا۔ شعوری طور پر اور اصول و ضوابط کے ساتھ آزاد نظم کے تجربے کرنے والوں میں تصدق حسین خالد، ن۔م۔راشد اور میراجی سرفہرست نظر آتے ہیں۔ آزاد نظم کے ارتقا کے متعلق سید جابر علی لکھتے ہیں:

”اس (آزاد نظم) کے اولین قافلہ سالاروں میں ڈاکٹر تصدق حسین خالد، ن۔م۔راشد اور میراجی کے نام Watch Word کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر خالد کا بیان ہے کہ انھوں نے ۱۹۲۵ء سے نئے فارم اردو میں رائج کرنے کی کوشش کی اور اردو میں سب سے پہلے آزاد شاعری کو فروغ دیا۔ راشد کا خیال ہے کہ اردو کی سب سے پہلے آزاد نظم انھوں نے لکھی۔ میراجی کی آزاد شاعری کا زمانہ بھی خالد اور راشد کے ساتھ چلتا ہے۔ بہر حال اردو کی اولین آزاد نظم کا تعین ابھی تک نہیں ہو سکا ہے۔“^۱

خالد اور راشد میں سے حنیف کیفی آزاد نظم کا پہلا شاعر خالد کو قرار دیتے ہیں:

”دونوں شاعروں کے دعووں پر ایک نظر ڈالنے سے جو پہلا تاثر ابھرتا ہے وہ یہ ہے کہ خالد کے بیان سے قطعیت ظاہر ہوتی ہے اور وہ پورے یقین اور اعتماد کے ساتھ اس بات کا اعلان کرتے ہیں کہ انھوں نے سب سے پہلے اردو شاعری میں آزاد شاعری کو فروغ دیا جب کہ راشد کی بات سے بے یقینی جھلکتی ہے اور ان کا یہ بیان کہ ”اردو میں غالباً آزاد نظم سب سے پہلے میں نے لکھی“ قیاس اور گمان پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔“^۲

وقار عظیم بھی خالد کو ہی آزاد نظم کا اولین شاعر تسلیم کرتے ہیں:

۱۔ ادبی دنیا، ص ۴۳

۲۔ ”اردو میں نظم معریٰ اور آزاد نظم“، ص ۲۶

”تصدق حسین خالد کی شاعری بھی فنی حیثیت سے ایک نئے تجربے کی بنیاد ہے۔ انھوں نے ۱۹۲۵ء سے اردو نظم کا نیا طرز رائج کرنے کی ایک ابتدا کی اور اس کے بعد ۱۹۳۳ء سے ۱۹۳۵ء تک انگلستان میں رہ کر وہاں کی جدید شاعری کا مطالعہ کیا۔ اس کے بعد سے آزاد نظم کو اردو میں عام کرنے کی تحریک کو اور زیادہ شد و مد سے پھیلانے میں حصہ لیا۔“^۱

مذکورہ اقتباسات سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ آزاد نظم کا پہلا تجربہ خالد نے کیا اور جسے فکری وسعت و فنی حسن عطا کرنے میں راشد اور میراجی نے کار ہائے نمایاں انجام دیا۔

تصدق حسین خالد بنیادی طور پر آزاد نظم کے شاعر تسلیم کیے جاتے ہیں۔ ان کے مجموعہ کلام ”سروِ نو“ (۱۹۳۸ء) میں بیشتر آزاد نظمیں ہیں۔ یہ بات مسلم الثبوت ہے کہ جب خالد نے آزاد نظم کہنی شروع کی تھی تو ان کے پیش نظر اردو میں اس کی کوئی واضح مثال موجود نہ تھی۔ اس لیے انھوں نے انگریزی اور فرانسیسی نظموں سے اکتساب فیض کیا جس کی وجہ سے ان کی ایک آزاد نظم میں کئی بحروں کا استعمال ہوا ہے۔ ”تارے سے“ ان کی ایک ایسی ہی آزاد نظم ہے۔

۱۔ رات اندھیری

۲۔ تیرہ وتار

۳۔ ہر دے دہلانے والی

۴۔ بادل کالے کالے، اوج فضا میں ٹھہرے ہوئے

۵۔ دیووں نے جیسے ڈیرے ہوں ڈالے

۶۔ تاریکی سے تاریکی!

۷۔ ہاتھ کو ہاتھ نہ سوچھے

۸۔ ایک ستارہ کانپتے کانپتے ابھرا

۹۔ دو اک ایسی دنیا میں

خود میری چشم تخیل بھی جس دنیا سے نامحرم تھی
 میں نے اس تارے سے پوچھا
 کیا تیرے دل کی تمنا ہے
 یہ رات کہ سورج بھی ڈر کر
 دامن میں چھپا کر کرنوں کو
 مغرب میں پہاڑوں کے پیچھے
 غاروں میں کہیں جاد بکا ہے
 تو تنہا، وسعتِ گردوں کی ان لامحدود فضاؤں میں
 آنکلا ہے

کیا آگ ہے تیرے سینے میں
 تو جس سے پیہم جلتا ہے؟
 کیا تجھ کو روشن کرنا ہے
 جو دلیس سے اپنے نکلا ہے

اس نظم کے ابتدائی نو مصرعے جس بحر میں ہیں گیارہویں مصرعے سے اس کی بحر تبدیل ہو جاتی ہے لیکن آہنگ میں کم و بیش یکسانیت موجود ہے۔ خالد کی آزاد نظمیں آہنگ و اسلوب کے تنوعات سے عبارت ہیں۔ انھوں نے اپنی آزاد نظموں کے لیے تقریباً پندرہ بحریں استعمال کی ہیں۔ بحر کے تنوع کی دوسری مثال میراجی کی آزاد نظمیں ہیں۔ خالد نے ہر نوع کی بحریں استعمال کی ہیں۔ جن میں مانوس اور غیر مانوس اور مترنم اور غیر مترنم بحریں شامل ہیں۔ انھوں نے بعض ایسی بوجھل بحریں بھی استعمال کی ہیں جن سے نظم میں آہنگ مفقود ہو گیا ہے۔ ”سینٹ جیمز پارک میں“ ان کی ایک ایسی ہی آہنگ سے عاری آزاد نظم ہے۔ لیکن اس قسم کی نظمیں ان کے یہاں کم ہیں۔ انھوں نے بالعموم سبک اور رواں بحریں استعمال کی ہیں۔ ان کے مجموعہ کلام میں زیادہ تعداد ان نظموں کی ہے جو رمل، متقارب اور ہرج جیسی مترنم اور رواں بحروں میں لکھی گئی ہیں۔ ان نظموں میں طنز کی شدت پائی جاتی ہے۔ نظم کے خاتمے پر جو ڈرامائی کیفیت پیدا

ہوتی ہے اس میں طنز کا یہ احساس دو بالا ہو جاتا ہے۔ زیرِ نظم طنزیہ اسلوب کی نمائندگی کرتی ہے:

شیر دل خاں!

میں نے دیکھے تیس سال

پے بہ پے فاقے

مسلل ذلتیں

جنگ

روٹی

سامراجی بیڑیوں کو وسعتیں دینے کا فرض

ایک لمبی جانکبی

سورہا ہوں اس گڑھے کی گود میں

آفتابِ مصر کے سائے تلے

میں کنوارا ہی رہا

کاش میرا باپ بھی!

((”ایک کتبہ“))

خالد کی آزاد نظموں کی ایک بنیادی خوبی مکالماتی طرزِ بیان کی ہے۔ نظموں میں مکالمہ کسی دوسرے شخص سے نہیں بلکہ خود سے پیدا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں میں جا بجا خود کلامی کا عنصر نمایاں ہے۔ ”یہ بغاوت“، ”یہ جہاں میرے لیے ہے“ اور ”پھر وہی روز کی بات“ وغیرہ نظموں میں خود کلامی کا انداز موجود ہے۔ تراکیب سازی میں بھی خالد کو اجتہادی حیثیت حاصل ہے۔ ان کی نظموں میں نئی اور اچھوتی ترکیبیں کثرت سے استعمال ہوتی ہیں۔ یہ ترکیبیں نظموں میں جہاں خوش آہنگی کا سبب بنی ہیں وہیں بعض جگہ ان کے استعمال سے خوش آہنگی متاثر ہوئی ہے۔ خالد کی نظموں کی تکنیک پر مغربی اثرات نمایاں ہیں جس کا اظہار انھوں نے خود بھی کیا ہے۔ علامتیں اور پیکریت کی مغربی تحریکوں سے وہ خاصے متاثر نظر آتے ہیں۔ اس لیے ان کی نظموں میں علامت سازی اور پیکر تراشی کے ایک مربوط نظام کی موجودگی کا احساس

ہوتا ہے۔ ان کی یہ نظم پیکر تراشی کی عمدہ مثال ہے:

موت کا راگ نفیری پہ بجاتی اٹھی

لو، جھلکتی ہوئی لو

اٹھی

بڑھی

ریت پر جیسے دھواں اڑتا ہو

سرسراہٹ سی درختوں میں ہوئی

پتے مرجھا گئے

گرنے لگے

وہ ان کے کھڑکنے کی صدا— میرے خدا!

(”پشیمانی“)

”غار“ اور ”تصویر“ وغیرہ نظمیں بھی پیکر تراشی کی عمدہ مثالیں ہیں۔ آزاد نظم کی ہیئت کو فروغ دینے اور مغربی تکنیک کو برتنے میں ان کی اجتہادی پہل اپنی جگہ لیکن ان کی نظموں میں فکر و خیال کی وسعت موجود نہیں۔ اس لیے سید عبداللہ نے انہیں تاثر کا شعر قرار دیا ہے۔ لیکن حقیقت تو یہ ہے کہ اس تاثر کو بھی ثبات دوام حاصل نہیں۔ خالد کی شاعری کے اس پہلو کو وقار عظیم یوں اجاگر کرتے ہیں:

”ڈاکٹر خالد کی شاعری میں کوئی مرکزی خیال نہیں اور نہ اس کے محسوسات پر

ملکی زندگی کی کشاکشوں کا کوئی اثر موجود ہے۔ اس لیے فکر کی حیثیت سے بھی

اس میں کوئی ایسی بات نہیں جو پڑھنے والوں کو اپنی طرف کھینچ سکے اور یہی وجہ

ہے کہ ان کی شاعری نئی شاعری کے دور میں ایک ایسے فنی تجربے کا نمونہ ہے

جو فکری حیثیت سے بھی لوگوں پر کوئی اثر نہیں ڈالتا اور شاعرانہ ترنم کے نقطہ

نظر سے بھی۔“^۱

لیکن اس کے معنی یہ نہیں کہ خالد کو غیر اہم شاعر سمجھ کر فراموش کر دیا جائے۔ ان کی تاریخی حیثیت سے کبھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔ آج آزاد نظم فکر و خیال اور فنی اعتبار سے ترقی کی جس منزل پر ہے اس میں خالد کی جرات مندانہ پہل کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ نہ صرف اس اعتبار سے کہ ان کی شاعری ناقابل فراموش ہے کہ وہ آزاد نظم کے اولین تجربے سے عبارت ہے بلکہ اس میں وہ عناصر بھی موجود ہیں جنہیں تخلیقی قوت اور فنی کمالات سے موسوم کیا جاتا ہے۔

تصدق حسین خالد نے آزاد نظم کو اردو میں جس طرح متعارف کرایا اور اس کے اولین نمونے پیش کیے اسی طرح راشد نے آزاد نظم کو فکر و فن کی تمام تر وسعتوں اور گہرائیوں سے آشنا کیا اور اسے ایک ایسے زمانے میں مقبول عام بنانے کی کوشش کی جب معری نظم تک کو لوگوں نے قبول کرنے سے انکار کر دیا تھا۔ راشد کی انقلابی پہل کہ جہاں پرانے ذہنوں نے شدید مخالفت کی وہیں نئے ذہنوں کے لیے قابل اتباع ثابت ہوئی۔ جس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ کچھ ہی عرصے کے بعد نامقبول سمجھی جانے والی آزاد نظم کی ہیئت مقبولیت سے ہمکنار ہو گئی۔ اس اعتبار سے اگر راشد کو آزاد نظم کا اصل جد امجد کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ راشد کی آزاد نظموں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان نظموں کا موضوعاتی دائرہ بہت وسیع نہیں۔ ان میں زندگی کے ایک پہلو کو پیش کرنے کا انداز بہت نمایاں ہے۔ زندگی کی بے رنگی اور افسردگی، مستقبل سے ناامیدی، مشرقی نظام کی فرسودگی سے انکار، مذہب اور خدا بیزاری، مسائل اور دکھ درد سے بھری زندگی سے فرار حاصل کرنے کی کوشش، اقدار کی شکست و ریخت، جنسی ناآسودگی وغیرہ ان کی آزاد نظموں کے حاوی موضوعات ہیں۔ ان موضوعات کی پیش کش میں وہ زبان و بیان کا ایک ایسا نظام قائم کرتے ہیں جس میں شعریت کو کلیدی حیثیت حاصل ہے۔ اس لیے ان کی آزاد نظمیں ترنم اور آہنگ سے کبھی عاری نہیں ہوتی ہیں۔ راشد کی آزاد نظموں کے متعلق کنول کرشن بآلی لکھتے ہیں:

”قافیہ، ردیف اور بحر کی پابندی کے بغیر نظم میں موسیقی اور ترنم کا مجموعی اثر قائم رکھنا آسان نہیں۔ لیکن راشد نے یہ مشکل بھی آسان کر دکھائی۔ جذبہ، خیال اور ذہنی ترنم کے مناسب عروضی رکن کی جگہ جگہ التزام کے قافیے کے کھلے، صوتی تناسب و توازن، الفاظ کی تکرار، خیال کی کیفیت کے مطابق

مصرعوں کا اختصار اور طوالت، حسی ترکیبیں سب کے حسن کا رانہ میل سے
راشد شعریّت کو برقرار رکھنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ اور مختلف جذباتی،
نفسیاتی اور فکری عناصر کو نظم کی وحدت میں سمونے، فنی ہم آہنگی اور موسیقانہ
رابطہ عطا کرنے میں کمال کی دسترس رکھتے ہیں۔“ ۱۔

راشد کی آزاد نظموں میں تکنیک کے تجربے بھی کافی نمایاں ہیں جن سے ان کے فنی نظام
میں در آنے والی جدت اور انحراف کا اندازہ ہوتا ہے۔ تکنیکی اعتبار سے ان کی آزاد نظموں میں دو
خوبیاں عام طور پر دیکھی جاسکتی ہیں۔ پہلی خوبی کا تعلق مصرعوں میں قافیوں کا التزام اور ایک
مصرعے کی نظم میں بار بار کی تکرار ہے۔ مثلاً نظم ”سیاہی“ کے ہر بند میں یہ مخصوص مصرع ”تو
مرے ساتھ کہاں جائے گی“ بار بار دہرایا گیا ہے۔ مصرعے کی تکرار کی یہی خوبی ان کی دوسری
نظموں مثلاً ”طلسم کا جادو“ اور ”رقص“ میں دیکھی جاسکتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ ”ماورا“ کی بیشتر
نظموں میں مصرعوں کی تکرار موجود ہے۔ دوسری خوبی قافیوں کے التزام کی ہے۔ وہ عام طور پر
اپنی آزاد نظموں میں قافیوں کو بروئے کار لاتے ہیں۔ قافیوں کے التزام سے ان کی آزاد نظمیں
ایک خاص آہنگ کی حامل ہوتی ہیں۔ اس ضمن میں راشد کی یہ نظم پیش کی جاسکتی ہے:

۱۔ بجھ گئی شمع ضا پوش جوانی میری!

۲۔ آج تک کی ہے کئی بار محبت میں نے

۳۔ اشکوں اور آہوں سے لبریز ہیں رومان مرے

۴۔ ہو گئی ختم کہانی میری

۵۔ مٹ گئے میری تمناؤں کے پروانے بھی

۶۔ خوف ناکامی و رسوائی سے

۷۔ حسن کے شیوہ خود رائی سے

۸۔ دل بے چارہ کی مجبوری و تنہائی سے!

- ۹۔ میرے سینے ہی میں پیچاں رہیں آہیں میری
 ۱۰۔ کر سکیں روح کو عمریاں نہ نگاہیں میری
 ۱۱۔ ایک بار اور محبت کر لوں
 ۱۲۔ سعی ناکام سہی
 ۱۳۔ اور اک زہر بھرا جام سہی
 ۱۴۔ میرا میری تمناؤں کا انجام سہی
 ۱۵۔ ایک سودا ہی سہی، آرزوئے خام سہی
 ۱۶۔ ایک بار اور محبت کر لوں
 ۱۷۔ ایک انسان سے الفت کر لوں
 ۱۸۔ میرے ترکش میں ہے اک تیرا بھی
 ۱۹۔ مجھ کو ہے جرات مذہبیرا بھی
 ۲۰۔ برسر جنگ ہے تقدیرا بھی
 ۲۱۔ اور تقدیر پہ پھیلا نے کو اک دام سہی

(”جرات پرواز“)

مذکورہ نظم میں جا بجا قافیوں اور ردیف کے استعمال نمایاں ہیں۔ ساتھ ہی مصرع مخصوص کی تکرار بھی موجود ہے۔ ”ایک بار اور محبت کر لوں“ ہی وہ مصرع مخصوص ہے جو نظم کے مذکورہ بند میں دوبار استعمال ہوا ہے۔ مصرعوں کی تکرار اور قافیوں کا التزام راشد کی آزاد نظموں کی مخصوص تکنیک ہے۔ اور یہ تکنیک ان نظموں میں حسن کاری کی ضامن بھی اور ان کے شاعرانہ اسلوب کا حوالہ بھی۔

آزاد نظم کی ترقی اور فروغ میں میراجی کا نام بھی راشد کے نام کے ساتھ لیا جاتا ہے۔ راشد کے معاصرین میں میراجی کو سب سے زیادہ باغی اور بدنام شاعر تسلیم کیا جاتا ہے۔ ان کی بدنامی اور باغیانہ پن ان کے شعری میلانات اور ہیئت دونوں کو یکساں اہمیت حاصل ہے۔ میراجی کی نظموں کے موضوعات کے متعلق اعجاز احمد لکھتے ہیں:

” (میراجی کی) نظموں میں کثیر تعداد و طرح کے تجربوں سے عبارت ہے: انعالیت اور سادیت۔ سطحی اعتبار سے یہ دونوں تجربے ایک دوسرے کی ضد لگتے ہیں مگر تکرار کی یہ گتھی بہ آسانی سلجھائی جاسکتی ہے۔ کیوں کہ دونوں روپے دراصل ایک ہی بنیادی اصول کے تابع ہیں اور بنیادی اصول میراجی کی ذات کا ہے کہ وہ اپنے آپ کو بے حد غیر محفوظ محسوس کرتا تھا..... مادی تجربہ محض تصوراتی سطح پر ہی سہی، اس کی دو جذباتی ضرورتیں پوری کرتا تھا۔ ایک تو اپنے آپ کو قوی اور فاعل محسوس کرنے کی ضرورت اور ایک مختاری اور علیحدگی کا نا پختہ تقاضا..... اس اعتبار سے میراجی کی سادیت یعنی اپنے آپ کو محفوظ اور مختار محسوس کرنے کی جذباتی ضرورت اس کمتری، مجبوری اور احتیاج کا شاخانہ ہے جو دوسرے قوموں پر اسے انفعالی استعارے تراشنے پر مجبور کرتا ہے، اور سادیت بھی انفعالیت کی ہی ایک معکوس شکل بن کر رہ جاتی ہے۔“^۱

میراجی اپنے عہد کے سب سے قابل ذکر شاعر سمجھے جاتے ہیں تو اس لیے کہ انھوں نے جن موضوعات کو اپنی نظموں کا موضوع بنایا وہ ان سے قبل کی شاعری میں شجر ممنوعہ سمجھے جاتے تھے۔ اور میراجی کے بعد بھی انہیں غیر اخلاقی تسلیم کیا جاتا تھا۔ ان کی جنسی نظمیں نہ تو صرف محض تجربے سے عبارت ہیں اور نہ ان میں تلذذ آ میر برائی گشتگی موجود ہے۔ ان کی جنسیت فرد کی داخلی کر بنا کی و تنہائی کی مظہر اور نفسیاتی دروں بنی کا براہ راست نتیجہ ہے۔ میراجی کے اکثر و بیشتر جنسی تجربے خیالی یا تصوراتی سطح پر کیے گئے ہیں۔ اس لیے ان کی نظموں میں جنس مخالف کا وجود بھی تصوراتی سطح پر ہی نمایاں نظر آتا ہے:

سفید بازو

گداز اتنے

زباں تصور میں حظ اٹھائے

اور انگلیاں بڑھ کے چھونا چاہیں مگر انہیں برق ایسی لہریں

سمٹی مٹھی کی شکل دے دیں

(”دکھ دل کا دارو“)

مگر میں یہ سمجھتا ہوں کہ یہ لہریں ابھی تک ساحلی منظر سے ناواقف ہیں،

یونہی اک بہانہ کر رہی ہیں اک بہانہ کس کو کہتے ہیں

بہانے ہی بہانے ہیں

بڑھا کر رکھ دیا لہروں پہ میں نے ہاتھ — میرا ہاتھ اک کشتی کی مانند

ایک موج تند کی افتاد کے جلوے کو میرے سامنے لا کر —

ہوا ہے گم

یہ سب موج تخیل کی روانی تھی

(”سر سراہٹ“)

میراجی کی مذکورہ آزاد نظمیں خود لذتی موضوع کو بیان کرتی ہیں۔ خود لذتی کا یہ تجربہ صرف تخیل اور تصور کی سطح پر منعکس ہوتا ہے۔ ”سفید بازو“ سے جس نوع کا نسائی پیکرا بھرتا ہے وہ وجودی سطح پر اپنی موجودگی کا احساس نہیں دلاتا۔ جنس سے متعلق میراجی کا ہر معاملہ تصور پرستی کا معاملہ ہے۔ اس لیے ان کی نظموں میں ابہام کی کارفرمائی جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ میراجی کی ابہام پرستی کا براہ راست تعلق ان کے جنسی موضوعات سے ہے۔ نظم میں جنسی تجربے اگر کھول کر بیان کیے جائیں تو ان میں ایک قسم کی سطحیت درآتی ہے اور اس کا معنوی دائرہ تنگ ہو جاتا ہے۔ ساتھ ہی اس سے جمالیاتی قدروں کو بھی نقصان پہنچتا ہے۔ میراجی کے فکر و فن کو بیان کرتے ہوئے حنیف کیفی لکھتے ہیں:

”میراجی کے فکر و فن کے نمایاں ترین پہلو تین ہیں۔ ’جنسی فعل اور اس کے

متعلقات‘ کا بیان، نظموں میں ابہام کی کارفرمائی اور آزاد نظم کی ہیئت کا

استعمال۔ یہ ان کی شاعری کے بنیادی اور ان کی انفرادیت کے امتیازی

نشان ہیں۔“ ۱۔

اس میں شبہ نہیں کہ میراجی کی بیشتر نظمیں جنسی تجربے پر استوار ہیں اور اس میں علامتی بندوبست اپنی مضبوط صورت میں موجود ہے۔ چونکہ میراجی کی علامتیں خالص ذاتی نوعیت کی حامل ہیں اس لیے ان کی نظموں میں ابہام کی فضا پیدا ہو گئی ہے۔ لیکن ان کی نظموں کی ابہام پرستی ترسیل و ابلاغ کے بہت پیچیدہ مسائل پیدا نہیں کرتیں۔

(میراجی کی آزاد نظمیں موضوعاتی اعتبار سے ایک بڑی حد تک باغیانہ اور اجتہادی شان رکھتی ہیں لیکن ان کی عروضی ساخت میں کسی قسم کی جدت موجود نہیں یعنی انھوں نے اپنی آزاد نظموں کے لیے اردو کی انہیں روایتی بحر و بحر کو استعمال کیا ہے جو عام طور پر مترنم اور رواں سمجھی جاتی ہیں۔ اس لیے وزن و بحر کی سطح پر کسی نوع کا انحراف دیکھنے کو نہیں ملتا۔ مگر یہ سچ ہے کہ بحر کے ارکان کے مناسب استعمال سے انھوں نے اپنی آزاد نظموں میں ایک ایسا آہنگ پیدا کیا ہے جو ان سے پہلے کی شاعری میں موجود نہیں۔ میراجی کے یہاں بعض ایسی آزاد نظمیں بھی موجود ہیں جن میں مصرعوں کی طوالت نمایاں ہے اور ان پر نثری جملے کا گمان گزرتا ہے:

”سفید“ مرمر سے جسم کی چاند رنگ ڈھلوان سے ہر اک بوند گرتی جائے

لپٹی جائے ادھورے، بکھرے ہوئے پریشاں لباس کی خشک و تر تہوں میں

اور ایک بے بس، حسین عورت کے آنسوؤں میں

مری تمنائیں اپنی شدت سے تھک تھکا کر

عجیب تسکین اور ہلکی سی نیند کے اک سیاہ پردے میں چھپتی جائیں

(”دکھ دل کا دارو“)

یہاں یہ بات بھی ملحوظ خاطر ہے کہ میراجی کے ابہام کو فنی حسن کاری کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ اور یہ ابہام پرستی انہیں آزاد نظموں میں موجود ہے جن کے موضوعات جنسی نوعیت کے حامل ہیں۔ چونکہ ان کی بیشتر آزاد نظموں میں جنسی تجربے بیان کیے گئے ہیں اس لیے ان کی بیشتر

آزاد نظموں پر ابہام کے پردے پڑے ہوئے ہیں۔ ان کی وہی آزاد نظم ابہام سے مبرا ہے جو جنس کے مسائل سے بے نیاز ہے۔ ”کلرک کا نغمہ، محبت“ اس زمرے کی عمدہ مثال ہے۔ یہ نظم آزاد ہوتے ہوئے بھی ابہام و اشکال سے عاری ہے:

سب رات میری سپنوں میں گزر جاتی ہے اور میں سوتا ہوں
پھر صبح کو دیوی آتی ہے

اپنے بستر سے اٹھتا ہوں منہ دھوتا ہوں

لایا تھا جو کل ڈبل روٹی

اس میں سے آدھی کھائی تھی

باقی جو بچی وہ میرا آج کا ناشتہ ہے

دنیا کے رنگ انوکھے ہیں

(”کلرک کا نغمہ، محبت“)

اس نظم کا موضوع ایک کلرک کی حزن آفریں زندگی ہے جو لمحہ بہ لمحہ خارج کی سنگین و سخت حقیقتوں سے متصادم ہوتی ہے۔ کلرک کی زندگی اور اس کے داخلی کوائف کی مصوری نظم میں جا بجا موجود ہے۔ یہ نظم ایک نوجوان کلرک کی بے ترتیب زندگی سے شروع ہو کر محرومیوں کے کرب پر ختم ہوتی ہے۔ قاضی عبدالرحمن عابد اس نظم کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”نظم کے پہلے بند میں اس (کلرک) کی بے ترتیب زندگی کا نقشہ بھی سامنے

آتا ہے اور اس کے ساتھ اس بات کا تعین بھی ہوتا ہے کہ اس کا تعلق کس طبقے

سے ہے۔ اس کے پاس چیزوں کو دیکھنے، سمجھنے، پرکھنے اور برتنے کا رویہ کس

طبقے والا ہوگا، نیز یہ کہ اس کے پاس زندگی کو اس شعور کے ساتھ دیکھنے کی

عینک بھی ہے جس کی مدد سے وہ اپنی محرومیوں کو بھی دیکھ رہا ہے اور اپنے

معروض میں ان کا تجزیہ بھی کر رہا ہے۔“^۱

میراجی کی نظموں میں ابہام کی موجودگی اور عدم موجودگی کے سلسلے میں ضمیر علی نے جس خیال کا اظہار کیا ہے، اس سے اختلاف تو کیا جاسکتا ہے لیکن انکار کی قطعی گنجائش نہیں:

”میراجی کا ابہام فنی اور مابعد الطبعیاتی ضرورت سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ سماج کے خوف سے پیدا ہوتا ہے۔ اس نظم (کلرک کا نغمہ محبت) کا موضوع چونکہ جنس نہیں اصل ہے اس لیے ابہام بھی غائب ہے۔“^۱

اس کے علاوہ ان کے یہاں ایسی آزاد نظمیں بھی موجود ہیں جن میں قافیوں کا التزام، مصرعوں میں ارکان کی تعداد میں خفیف سافرق اور مصرعوں کی تکرار نمایاں ہے۔ نیز ان میں مترنم بحریں استعمال کی گئی ہیں۔ اس نوع کی بعض آزاد نظمیں جہاں ”گیت“ کا تاثر پیش کرتی ہیں تو بعض پر پابند نظم کی تکنیک کا گمان گزرتا ہے۔ ”سنگ آستان“، ”کیف حیات“، ”محبت“، ”سرگوشیاں“ اور ”بلندیاں“ وغیرہ اس قبیل کی مثالی نظمیں ہیں۔ لہذا کہا جاسکتا ہے کہ میراجی کی آزاد نظمیں موضوعاتی تحفّض کے باوجود ہتھی ساخت، فنی تکنین اور اسالیب و بیان کے اعتبار سے آزاد نظم کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ ہیں۔ جن میں جدت بھی ہے اور ندورت بھی، تازگی بھی ہے اور حسن کاری بھی، اور یہی چیزیں ان کی آزاد نظموں کی قدر و قیمت کے تعینات کی بنیادیں ہیں۔

مختار صدیقی نے بھی آزاد نظم کو اپنے شاعرانہ خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ راشد اور میراجی کی طرح انھوں نے بھی آزاد نظم کی ہیئت میں بعض تکنیکی تجربے کیے ہیں۔ ان کی آزاد نظمیں موضوع اور ہیئت کی مکمل ہم آہنگی سے عبارت ہیں۔ نئے موضوعات، فضا آفرینی اور وحدت تاثر کی مشترکہ کارکردگی سے ان کی آزاد نظمیں انفرادی شان کی حامل ہو گئی ہیں۔ ان کی انفرادیت کا ایک نکتہ اس میں بھی پوشیدہ ہے کہ انھوں نے اپنی بعض آزاد نظموں میں قدیم راگ راگنیوں کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس قبیل کی نظموں میں آواز کے اتار چڑھاؤ، صوتی نشیب و فراز اور جذبات و خیالات کو لفظوں کی مدد سے نمایاں کیا گیا ہے۔ اس نوع کی

نظموں کے متعلق کنول کرشن بائی لکھتے ہیں:

”ان نظموں کی ظاہری ہیئت میں ”راگ“ کی مخصوص تکنیک کا التزام کیا گیا ہے۔ جیسے راگ دھیرے دھیرے شروع ہوتا ہے، عروج تک پہنچتے پہنچتے سروں میں گرم رفتاری آ جاتی ہے، اور پھر تکمیل تک لحن کا لہجہ تیز تر ہو جاتا ہے۔ غرض موضوع اور فن کے لحاظ سے یہ نظمیں بالکل نئی ہیں۔“^۱

مختار صدیقی نے طویل آزاد نظمیں لکھنے کا بھی تجزیہ کیا ہے۔ ”ٹھٹھ“ اور ”موہن جوداڑو“ ان کی دو طویل آزاد نظمیں ہیں۔ جن میں قدیم کھنڈروں کی بیابانی و ویرانی کے تعلق سے عہد رفتہ و گزشتہ کی شاندار روایت کو دریافت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ”موہن جوداڑو“ قدیم تہذیب و تمدن کے انسانوں اور موہن جوداڑو کے کھنڈروں سے برآمد ہونے والی پرانی چیزوں کو کردار کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اس نظم کا اسلوب ڈرامائی ہے اور اس میں تخیل کی کرشمہ سازی موجود ہے۔ چونکہ یہ ایک طویل نظم ہے اس لیے موضوع و مفہوم کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ بحروں میں بھی تبدیلی واقع ہوئی ہے:

ہماری آنکھوں نے ان کی چیزوں میں علم و دانش کا نور پایا
ہماری آنکھوں نے ان کی چیزوں میں
تردماغی کا

چرب دستی کا اک انوکھا ظہور پایا
ہم نے یاں حکمت و دانش کے دینے پائے
ہم نے ان چیزوں میں صدیوں کے قرینے پائے
گوش دل کے لیے سب مائل تقرر بھی تھیں

(”موہن جوداڑو“)

اوزان کی تبدیلی کے باوجود اس نظم کے آہنگ میں یکسانیت موجود ہے۔ اس کے بعض

مصرعوں میں قافیوں کا التزام بھی نمایاں ہے۔ طویل اور مختصر دونوں قسم کے مصرعے بھی جا بجا نظم میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ گویا فنی اور تکنیکی اعتبار سے صدیقی کی یہ ایک کامیاب آزاد نظم کہی جاسکتی ہے۔

ترقی پسندوں میں فیض شروع ہی سے ہر نوع کے ہیتی تجربے سے اپنی دلچسپی کا اظہار کرتے رہے ہیں۔ انھوں نے پابند، نیم پابند اور معرعی نظموں کے مقابلے میں آزاد نظمیں کم لکھی ہیں۔ اور جو لکھی ہیں وہ نہایت عمدہ اور دلکش ہیں۔ ان کی آزاد نظمیں بالعموم رومانی فضاؤں میں پروان چڑھنے والی عشقیہ کیفیات کی ترجمان ہیں۔ ”رنگ ہے دل کا مرے“، ”پاس رہو“ اور ”منظر“ فیض کی نمائندہ آزاد نظمیں ہیں جو نہ صرف یہ کہ اپنے لطیف جذبات و احساسات کی فنی تجسیم کی مثالیں ہیں بلکہ ان میں تکنیک کے تجربے بھی نمایاں ہیں۔ مثال کے لیے اس نظم کے چند ابتدائی مصرعے ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں:

تم نہ آئے تھے تو ہر چیز وہی تھی کہ جو ہے
آسماں حد نظر، راہ گزر، راہ گزر، شیشہ، مئے، شیشہ، مئے
اور اب شیشہ، مئے، راہ گزر، رنگ فلک
رنگ ہے دل کا مرے ”خون جگر ہونے تک“
چھپی رنگ کبھی، راحت دیدار کا رنگ
سرئی رنگ کہ ہے ساعت بیزار کا رنگ
زرد پتوں کا، خس و خاں کا رنگ
سرخ پھولوں کا، دہکتے ہوئے گلزار کا رنگ
زہر کا رنگ، لہو رنگ، شب تار کا رنگ

(”رنگ ہے دل کا مرے“)

آزاد نظم ہوتے ہوئے بھی اس میں پابند نظم کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ دیدار، بیزار، خار، گلزار، شب تار کے قافیوں کے ساتھ ”رنگ“ کی ردیف کے استعمال سے پوری نظم کو مصوری کا بدل بنا دیا گیا ہے۔ ”شیشہ، مئے“ اور ”راہ گزر“ جیسے الفاظ کی تکرار سے ایک ایسا صوتی آہنگ پیدا کیا گیا ہے جو اس کو بیک وقت متاثر بھی کرتا ہے اور متحرک بھی۔ فیض کی یہ آزاد نظم مصوری اور

موسیقی کی عمدہ مثال ہے۔ ”منظر“ میں بھی کم و بیش یہی فنی نظام اور تکنیکی جدت نمایاں ہے:

راہ گزر، سایے، شجر، منزل و در، حلقہ بام

بام پر سینہ مہتاب کھلا آہستہ

جس طرح کھولے کوئی بند قبا آہستہ

حلقہ بام تلے، سایوں کا ٹھہرا ہوا نیل

نیل کی جھیل

جھیل میں چپکے سے تیرا کسی پتے کا حباب

ایک پل تیرا، چلا، پھوٹ گیا آہستہ

بہت آہستہ، بہت ہلکا، خنک رنگ شراب

میرے شیشے میں ڈھلا آہستہ

شیشہ و جام، صراحی، تیرے ہاتھوں کے گلاب

جس طرح دور کسی خواب کا نقش

آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ

دل نے دہرایا کوئی حرف وفا آہستہ

تم نے کہا ”آہستہ“

چاند نے جھک کے کہا

”اور ذرا آہستہ“

(”منظر“)

اس ضمن میں شمیم حقّی لکھتے ہیں:

”فیض کی شاعری اپنے قاری سے جو رشتہ قائم کرتی ہے وہ فکر سے زیادہ

احساس کا رشتہ ہے۔ اسی لیے تصوراتی (Conceptual) سطح پر راشد سے

فیض آگے ہیں..... سپردگی کی وہ حجاب آمیز شائستہ کیفیت جس کا انحصار فیض

کے تجربوں کی نرم آثاری پر ہے، ان کے کسی بھی معاصر کے یہاں اس حد

نمایاں نہیں ہوئی۔“ ۱۔

جانباقافیوں کا اہتمام، لفظوں کی تکرار، رمزاتی اظہار اور احساس کو مشکل کرنے والے استعاروں کا استعمال وغیرہ اس نظم کی فنی اور تکنیکی خوبیاں ہیں۔ لفظ ”آہستہ“ کے استعمال پر غور کیا جائے تو نظم میں اس کی تکراری تعداد نو پہنچتی ہے۔ اس لفظ کے بار بار استعمال سے نہ صرف یہ کہ نظم ایک خاص فضا بندی کی حامل ہو گئی ہے بلکہ اس تکنیکی طریق کار سے اس میں ایک ناقابل انکشاف اسراری کیفیت بھی پیدا ہو گئی ہے۔ منظری نظم میں فیض کی یہ نظم اپنی کوئی نظیر نہیں رکھتی۔

سردار جعفری کے یہاں آزاد نظم کو طبقاتی کشمکش کو نمایاں کرنے اور اشتراکی نظام حیات کی تبلیغ کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ عام ترقی پسند شعرا کی طرح سردار جعفری اپنی آزاد نظموں کو عوام بیداری اور ہنر و صحت مند معاشرے کی تعمیر و ترقی کے مقصد کے حصول کے ذریعے کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ان کی آزاد نظم کا طرہ امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے پہلی بار اسے داخل کے پیچیدہ مسائل سے نکال کر خارجی مسائل اور عوامی فلاح و بہبود کے لیے استعمال کیا۔ اس لیے ان کی آزاد نظموں میں اکثر و بیشتر ملکی اور غیر ملکی مسائل مثلاً غلامی سے نجات، آزادی کا جذبہ، کسانوں اور مزدوروں کی حمایت، جاگیردارانہ نظام کے خلاف بغاوت، جمہوریت کے قیام کی خواہش، امن و آتش کے موضوعات کو پیش کرنے کا رجحان عام ہے۔ چونکہ ان کی شاعری کا براہ راست تعلق عوام اور عوامی مسائل سے ہے اس لیے انھوں نے عام طور پر اپنی آزاد نظموں میں عام فہم زبان اور براہ راست اظہار کو ملحوظ خاطر رکھا ہے۔ علامتوں اور دبیز استعاروں کا استعمال ان کی نظموں میں سرے سے مفقود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں ترسیل و ابلاغ کا کوئی مسئلہ موجود نہیں۔ وہ خوبصورت تشبیہوں کی مدد سے نظم کی ہیئت تیار کرتے ہیں:

آہ یہ میری اپنی آواز ہے

میرے اہل وطن کے دلوں کی صدا ہے

جو ہمارے گلوں میں

ایک زخمی پرندے کی مانند
ڈھیڑھ سو سال تک پھڑپھڑاتی رہی ہے

(”خواب“)

بالیاں دھان کی گیبوں کے سنہرے خوشے
مصر و یونان کے مجبور غلاموں کی طرح
اجنبی دیس کے بازار میں بک جاتے ہیں
اور بد بخت کسانوں کی بلکتی ہوئی روح
اپنے افلاس میں منہ ڈھانپ کے سو جاتی ہے

(”فریب“)

شہر اور گاؤں شربت کے لبریز پیالے ہیں
جو ادیوں اور میدانوں کی
کشتیوں میں سجائے گئے ہیں

(”سیلاب چین“)

سمندروں میں کنول کے پھولوں کی طرح رکھے ہوئے جزیرے
وہ سپیوں کی ہنسی، وہ سنہال لڑکیوں کے چمکتے دانتوں کی طرح موتی

(”ایشیا جاگ اٹھا“)

سردار جعفری مقصدی اور پیامی شاعری کے حامی ہیں۔ ایسی شاعری کا روئے مخاطب عام طور پر براہ راست عوام کی طرف ہوتا ہے۔ اور شاعر پوری وضاحت اور سیدھے سادے الفاظ کے ساتھ اپنی بات عوام تک پہنچانا چاہتا ہے۔ اس لیے شاعر کا رویہ فن کارانہ ہونے کے بجائے صحافیانہ ہو جاتا ہے۔ سردار جعفری کی بیشتر طویل آزاد نظموں میں خطیبانہ اور صحافیانہ اسلوب نمایاں ہے۔ ان میں اس قبیل کی نظمیں فنی حسن کاری اور جذبات و احساسات سے مطلق عاری ہیں اور ان میں خارجی موضوعات کو منظوم کرنے کی شعوری کوشش اور نثریت کی فراوانی موجود ہے۔ ”ایشیا جاگ اٹھا“ اور ”نئی دنیا کو سلام“ میں شاعر مورخ زیادہ اور فن کار کم نظر آتا

ہے۔ اس لیے سردار جعفری کی یہ دونوں آزاد نظمیں فکر و خیال کے سپاٹ بیان سے آگے نہیں بڑھتیں۔ جہاں تک ان کی مختصر یا چھوٹی آزاد نظموں کا تعلق ہے تو یہ کہنے میں کوئی تاثر نہیں کہ فکر و فن کے مابین مکمل ہم آہنگی نظر آتی ہے۔ اور ان میں شعری آہنگ اور شعریت بھی بدرجہ اتم موجود ہے۔ دوسرے ترقی پسند شاعروں میں مخدوم محی الدین اور ساحر لدھیانوی نے بھی آزاد نظم کو اپنے شاعرانہ مقصد کے حصول کے لیے استعمال کیا ہے۔ ”آج“ ساحر کی مشہور آزاد نظم ہے جس میں تقسیم کے بعد رونما ہونے والے فسادات کو موضوع بنایا گیا ہے:

میں تمہارا مغنی تمہارے لیے
جب بھی آیا، نئے گیت لاتا رہا
آج لیکن مرے دامن چاک میں
گردِ راہ سفر کے سوا کچھ نہیں
مرے برہم کے سینے میں نغموں کا دم گھٹ گیا ہے
تائیں چیخوں کے انبار میں دب گئی ہیں
اور گیتوں کے سر ہچکیاں بن گئے ہیں

(”آج“)

اس نظم میں خارجی صورتِ حال کو داخلی احساس سے ہم آہنگ کرنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ اس لیے یہ نظم داخلی سوز و گداز کی حامل ہو گئی ہے۔ یہاں شاعر کا رویہ نہ تو مور کا نہ ہے اور صحافیانہ بلکہ نظم کا پورا اسلوب خالص شاعرانہ ہے۔ مخدوم محی الدین نے بھی ہنگامی صورتِ حال کو اپنی آزاد نظموں کا موضوع بنایا ہے۔ لیکن عام ترقی پسند شعرا کے برخلاف ان کی آزاد نظمیں فنی حسنِ کاری سے کبھی لاتعلق نہیں ہوتیں۔ یہی وہ فنی شعور ہے جو ان کی آزاد نظم میں موضوع اور ہیئت کے مابین ایک ناقابلِ معطل رابطہ پیدا کرتی ہے۔ ”استالین“ مخدوم کی ایک کامیاب آزاد نظم ہے جو وقتی یا ہنگامی موضوع کا بیان کرنے کے باوجود فنی ترتیب و تہذیب کی عمدہ مثال ہے:

وہ زمین اور وہ وطن
 جس کی آزادی کا ضامن ہے شہیدوں کا لہو
 ان کی محنت کا، اخوت کا، محبت کا خمیر
 وہ زمیں
 اس کا جلال
 اس کا حشم
 کیا میں اس رزم کا خاموش تماشا کی بنوں
 کیا میں جنت کو جہنم کے حوالے کر دوں
 کیا میں تلوار اٹھاؤں نہ وطن کی خاطر
 میرے پیارے مرے فردوسِ بدن کی خاطر

(”استالین“)

مخدوم کی آزاد نظموں میں قافیوں کو برتنے اور مساوی ارکان کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ مذکورہ نظم میں قافیوں کا استعمال اور مصرعوں کی مساوی تقسیم نمایاں ہے۔ ”جان غزل“، ”چارہ گر“ اور ”احساس کی رات“ وغیرہ ان کی دوسری کامیاب آزاد نظمیں ہیں۔

راشد اور میراجی کے بعد سب سے زیادہ قابل قدر سمجھی جانے والی شاعری اختر الایمان کی ہے۔ ان کے یہاں تجربے کے اظہار کی مستقل ہیئت نظم معرئی ہے لیکن انھوں نے آزاد نظمیں بھی لکھی ہیں۔ یہ الگ بات کہ ان کی تعداد معرئی اور نیم پابند نظموں کے مقابلے میں کہیں کم ہیں۔ معرئی نظموں کی ہی طرح ان کی آزاد نظمیں بھی فرد کی داخلی دنیا اور اس دنیا کے تمام تر مسائل کی عکاس ہیں۔ اختر الایمان کی شاعری کے متعلق حامدی کا شمیری لکھتے ہیں:

”ان کی داخلی دنیا گہرے سایوں، اداس دھند لکوں اور ویران سناٹوں کی دنیا ہے۔ جہاں احساس تنہائی روح کو کرب میں مبتلا کر دیتا ہے لیکن اس کے باوجود فکر و خیال کی دنیا شاعر کو عزیز ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر خارجی حیات کی نیرنگیوں سے بے خبر ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ وہ داخلی دنیا کے

حصاروں کو پھاند کر خارجی دنیا کی قیامت سماں زندگی میں بھی شامل ہے۔“^۱

اس میں شبہ نہیں کہ اختر الایمان نے صرف داخل کی دنیا کو دریافت کیا بلکہ انھوں نے خارج کی سنگین حقیقتوں کو سمجھنے اور پرکھنے کی سعی کی ہے۔ وہ اپنے اطراف کے ماحول سے کبھی بے نیاز نہیں ہوتے۔ سیاست، معاشرت، تہذیب و تمدن، اخلاق، مذہب وغیرہ کے تمام پہلو ان پر عیاں رہے ہیں۔ ان کی آزاد نظمیں فرد کی داخلی صورتِ حال خارجی دنیا کی صعوبتوں سے معمور نظر آتی ہیں۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ان کی آزاد نظموں میں فرد اور معاشرے کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ طنزیہ اور ڈرامائی اسلوب ان کی آزاد نظموں کی بنیادی خوبیاں ہیں۔ ”زجاج“ اختر الایمان کی ایک ایسی آزاد نظم ہے جس میں احتجاج کی لے تیز اور طنز کی گہرائی نمایاں ہے:

خوب چلاؤ گلا پھاڑ سب
پنبہ درگوش ہے زیست
ہم بندھے بیٹھے ہیں خود اپنی ہی تاویلوں میں
زور سے بولے تو ناموس وفا جائے گی
لب ہلائے تو ہر اک سہنہ روایت، رشتے
سالہا سال کی تاریخ کے تابندہ، سنہری اوراق
یوں بکھر جائیں گے ایک روز ملے گا نہ کہیں

.....
اتنا چلاؤ کہ اک شور سے بھر جائے فضا
گونج الفاظ کی کانوں میں دھواں سا بن جائے
اک دھنی روئی سی بن جائیں عقائد سارے

فلسفے، مذہب و اخلاق، سیاست سارے
 ایسے گتھ جائیں ہر اک اپنی حقیقت کھودے
 ایسا اک شور بپا کر دو کوئی بات بھی واضح نہ رہے
 ذرہ جب ٹوٹا تھا تخلیق زمیں سے پہلے
 ابتری پھیلی تھی، واضح نہ تھی کچھ بھی، ہر شے
 اک دھنی روئی کی مانند اڑی پھرتی تھی
 خود کو کم مایہ نہ سمجھو، اٹھو توڑو یہ سکوت
 پھر نئے دور کا آغاز ہوتا ریکی سے!

(”نراج“)

اختر الایمان کے یہاں طویل اور مختصر دونوں قسم کی آزاد نظمیں ملتی ہیں۔ ”مفاہمت“،
 ”بزدل“، ”میں — ایک سیارہ“، ”میرا دوست ابوالہول“، ”راہ فرار“، ”حمام باد گرد“، ”پانچ
 گاڑی کا آدمی“، ”ارض ناکس“ اور ”کالے سفید پروں والا پرندہ“ اور ”میری ایک شام“ وغیرہ
 ان کی طویل آزاد نظمیں ہیں۔ جب کہ ”آثار قدیمہ“، ”پیان“، ”میں — تمہاری ایک تخلیق“،
 ”ترقی کی رفتار“، ”دن کا سفر“، ”گوگی عورت“، ”جب گھڑی بند تھی“، ”تحلیل“ اور ”کہاں
 تک“ وغیرہ نسبتاً طویل اور مختصر آزاد نظمیں ہیں۔ اختر الایمان نے اپنی دونوں قسم کی آزاد نظموں
 میں طویل مصرعوں، نثری آہنگ اور قافیوں کے التزام کی تکنیک کو ملحوظ خاطر رکھا ہے۔ انھوں نے
 آزاد نظم کی ہیئت میں ”سب رنگ“ کے عنوان سے ایک ڈرامہ بھی لکھا ہے۔ جو چار ابواب پر
 مشتمل ہے۔ اس ڈرامے کا اسلوب علامتی ہے۔ اس میں مختصر جانوروں کو کردار کے طور پر پیش کیا
 گیا ہے۔ اس اعتبار سے ”سب رنگ“ کو اس کی طویل ترین آزاد نظم کہا جاسکتا ہے۔ ان کی بعض
 آزاد نظموں میں فلیش بیک کی ڈرامائی تکنیک بھی استعمال کی گئی ہے:

کچھ ایسے ہیں جو زندگی کو مہ و سال سے ناپتے ہیں
 گوشت سے، ساگ سے، دال سے ناپتے ہیں
 خط و خال سے، گیسوؤں کی مہک، چال سے ناپتے ہیں

صعوبت سے جنجال سے ناپتے ہیں
یا اپنے اعمال سے ناپتے ہیں
مگر ہم اسے عزمِ پامال سے ناپتے ہیں

(’’پانچ گاڑی کا آدمی‘‘)

زمیں اپنے محور پہ گردش میں ہے حسب دستور یونہی
برق کے قمتے جگمگانے لگے شہر میں، لالٹینوں کے بدلے
پکی سڑکوں کا اک جال سا بچھ گیا، بگیوں کی جگہ موٹریں آگئیں
مشرقی پیرہن کی جگہ کوٹ پتلون اب عام ہے ہر طرف، ہر جگہ
بیٹھے، اٹھنے، کھانے، پینے کے دیرینہ آداب و اطوار سب اٹھ گئے
اور اعدادِ مردم شماری بتاتے ہیں آبادی پہلے سے کچھ دس گنی ہوگئی
گلیوں، بازاروں، سڑکوں پہ میلا لگا رہتا ہے رات دن، ہر گھڑی

(’’جگلو‘‘)

مرے ہاتھوں میں ایک موباف ہے، چند الجھے ہوئے بال ہیں ایک عورت کے سر کے
کہیں تھوڑے مسلے ہوئے پھول بھی ہوں گے جن کو حفاظت سے رکھا ہے میں نے!
میں اب سوچتا ہوں کسی نے مری راہ روکی، نہ دامن ہی پکڑا، نہ بانہوں میں جکڑا
میں اب سوچتا ہوں وہ الفاظ تھے سارے جن میں کہیں کوئی شدت نہیں تھی
وہ منہ دیکھی باتیں تھیں جن میں گھنی چھاؤں جیسی محبت نہیں تھی
میں اب سوچتا ہوں، مگر سوچ سے گھاؤ کیسے بھرے گا، یہ سب داغ میں کیا کروں؟
نہیں! میں انہیں، جن کے دامن پہ میرا لہو ہے، انھیں سب کو میں آج رسوا کروں گا

(’’بزدل‘‘)

مجید امجد کا شمار اختر الایمان کے معاصر اور اردو کے اہم شعرا میں ہوتا ہے۔ ان کا تعلق
کسی بھی ادبی تحریک سے نہ تھا لیکن وہ ایک حد تک ’’حلقہٴ ارباب ذوق‘‘ شعری موضوعات و
میلانات اور فنی طریق کار سے متفق نظر آتے ہیں۔ مجید امجد اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں حلقے

کے شاعروں خصوصاً راشد اور میراجی کے برخلاف ہیتی تجربوں سے بے نیاز تھے اور انھوں نے اپنی نظموں کے لیے اردو کی روایتی ہیئتوں کے اتباع کو ہی قابل قبول سمجھا۔ لیکن کچھ عرصے کے بعد وہ آزاد نظم کی ہیئت کی اہمیت سے واقف ہو گئے۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ وہ اپنے تجربے اور مشاہدے کے اظہار کے لیے آزاد نظم کو دیگر ہیئتوں کے مقابلے میں زیادہ موثر اور موزوں و مناسب سمجھا، اور آزاد نظم کی متعدد قابل قدر مثالیں پیش کیں۔ مگر وہ راشد اور میراجی کی طرح ہیئت ہی کو سب کچھ نہیں سمجھتے تھے بلکہ ان کے نزدیک ”ادراک و آگہی“ کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ وہ فکر و خیال کو بھی یکساں اہمیت دیتے ہیں۔ اس لیے ان کی آزاد نظموں میں فکر و خیال کو پورے فنی ضابطوں کے ساتھ بیان کرنے کا رجحان عام ہے۔ روزمرہ کی زندگی میں پیش آنے والے چھوٹے بڑے واقعات ان کی آزاد نظموں کے موضوعات ہوتے ہیں۔ وہ دور کی کوڑی لانے پر یقین نہیں رکھتے۔ اس لیے ان کی آزاد نظمیں عام طور پر فکری منطق اور فلسفیانہ مسائل سے پاک ہیں۔ مجید امجد اپنے اطراف کی اجتماعی زندگی، اقتصادی اور کاروباری نقل و حرکت اور شہری معاشرے میں رونما ہونے والے واقعات اور انسانی مصروفیات وغیرہ امور سے شدید طور پر متاثر ہوتے ہیں:

میں ترے در پر چمکتی چلمنوں کی اوٹ سے
 سن رہا ہوں قہقہوں کے دھیمے دھیمے زمزمے
 کھٹکھٹاتی پیالیوں کے شور میں ڈوبے ہوئے
 گہری گہری گفتگو کے سلسلے
 مستقل آتش بجاں کے متصل
 اور ادھر باہر گلی میں فرقہ پوش و پابہ گل
 میں کہ اک لمحے کا دل
 جس کی ہر دھڑکن میں گونجے دو جہاں کی تیرگی
 زندگی، اے زندگی!

(”زندگی اے زندگی“)

اس نظم میں شہری زندگی کی تیز رفتاری کا احساس نمایاں ہے۔ جہاں صنعتی معاشرے نے انسان کو ترقی کے نام پر بہت ساری سہولتیں اور آسائشیں مہیا کی ہیں وہیں اس نے فرد سے فرد کو علیحدہ کرنے کا بھی فریضہ انجام دیا ہے۔ یہاں صنعتی معاشرے کی اسی برق رفتار زندگی کے نتیجے میں پیدا ہونے والی علیحدگی کا جذباتی اظہار موجود ہے۔ مجید امجد کی آزاد نظموں کا ایک غالب رجحان درد مندی کا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں میں معروف کار افراد کے بظاہر مسکراتے چہروں کے پیچھے پوشیدہ درد و غم اور ان کے دلوں میں موجود زخموں کی پوری کائنات واضح ہو جاتی ہے:

میں ان آنکھوں کے ارمانوں کے دکھ میں جیتا ہوں

.....

ان کو جینے کی مہلت دے، جن کے جیتے رہنے میں اس دکھ اس غم کی عفت ہے
 ان کے دن تھوڑے ہوں تو میری زندگی ان کو دے دے
 اُس ہونے کی ہوئی تک تو—اپنے ہونے تک تو—میں ہوں
 (”اُن کو جینے کی مہلت“)

ان کی آزاد نظموں کا بنیادی حوالہ ان کی اپنی ذات ہے، اور اسی ذات کے حوالے سے وہ دوسرے کے غموں اور خوشیوں کو بیان کرتے ہیں۔ اس لیے ان کی نظموں میں خود کلامی کی طنز آمیز نشتریت کا احساس جگہ جگہ ہوتا ہے:

اپنے چہرے ڈھانپ کے چلنے والی یہ سب قد ریں اور ان کی تقدیریں
 یونہی ہم پر دانت نہ پیسیں
 اچھا، اچھا لو ہم منہ سے کچھ نہیں کہتے
 گو ہم سب کچھ جانیں، سب کچھ جانیں
 (”کل کچھ لڑ کے.....“)

مجید امجد ایک درد مند دل کے شاعر ہیں۔ ان کی اس درد مندی کے دائرے میں نہ صرف یہ کہ بنی نوع انسان بلکہ تمام چرند، پرند اور قدرتی مناظر وغیرہ بھی شامل ہیں:

ڈرتے ڈرتے اُس نے نیچے اندھیارے میں جھانکا
 اوہویہ تو ایک وہی سایہ تھا
 وہ جور و شنیوں کے پہلے پھیرے سے پہلے
 روز ادھر سے گزرتا ہے اور پہلی کرن کی پیٹنگ کے پڑنے سے بھی پہلے
 چلتا چلتا اس باڑی میں کھو جاتا ہے
 آج تو جانے کس لرزاں دھبے سے ٹکرایا وہ ”پگلا“
 (”موانست“)

اس نظم کے متعلق وزیر آغا لکھتے ہیں:
 ”(اس نظم میں) اُس نے ایک کوئل کا ذکر کیا ہے جو رات کے پچھلے پہر مجید
 امجد کے قدموں کی آہٹ سن کر پہلے تو ڈری ہے کہ نہ جانے کون ہے مگر پھر
 جب اُس نے مجید امجد کو پہچان لیا ہے تو اس کا سارا رویہ درد مندی کے
 احساس سے لبریز ہو گیا ہے۔“^۱
 مجید امجد کے یہاں آزاد نظم کی ہیئت میں تکنیک کے بعض تجربوں کی بھی توثیق ہوتی
 ہے۔ وہ اپنی آزاد نظموں میں طویل اور مختصر دونوں قسم کے مصرعوں کو استعمال کرتے ہیں۔ بعض
 نظموں میں آخر کے دو مصرعوں میں قافیوں کا التزام بھی نمایاں نظر آتا ہے جس سے نظم میں
 ڈرامائیت پیدا ہو جاتی ہے۔ مجید امجد کی آزاد نظموں میں نئے استعارے اور نئی ترکیبیں بکثرت
 استعمال ہوتی ہیں۔ وہ ہندی کے الفاظ کے ساتھ ساتھ لسانی تجربوں کے بھی بڑے حامی نظر آتے
 ہیں۔ صفات (Adjectives) کا استعمال ان کی آزاد نظموں کی ایک بڑی خوبی ہے۔
 سنہ ۱۹۶۰ء کے بعد ”جدیدیت“ کے زیر اثر اردو شاعری میں مواد و ہیئت کی سطح پر نمایاں
 تبدیلی ہوتی ہے۔ شاعری میں (غزل اور نظم دونوں میں) داخلی تجربوں کو بیان کرنے کا رویہ،
 تہہ دار طرز اسلوب، استعاروں، علامتوں اور پیکروں کے استعمال وغیرہ کی خوبیاں اس عہد کی

شاعری میں بہ آسانی نشان زد کی جاسکتی ہیں۔ اس عہد کی شاعری میں معریٰ نظموں کے مقابلے میں آزاد نظم کی ہیئت اور اس کی تکنیک پر زیادہ زور دیا گیا۔ ”جدیدیت“ کا عہد اس اعتبار سے بھی اہمیت کا حامل ہے کہ اس میں غزل کے ساتھ ساتھ آزاد نظم کو بھی یکساں طور پر فروغ حاصل ہوا۔ ۱۹۶۰ء کے بعد جن شعرا نے آزاد نظم کو اپنے تجربے اور مشاہدے کے اظہار کا وسیلہ بنایا ان میں خلیل الرحمن اعظمی، منیب الرحمن، عمیق حقی، بلراج کوئل، کمار پاشی، باقر مہدی، وحید اختر، شہریار، محمد علوی، سائق فاروقی، منیر نیازی، ندا فاضلی، قاضی سلیم، کشور ناہید، فہمیدہ ریاض اور پروین شاکر کے نام نمایاں اور خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔

خلیل الرحمن اعظمی کی بیشتر آزاد نظمیں ذات کے وسیلے سے خواب کی شکست خوردگی کو بیان کرتی ہیں۔ ”میں گوتم نہیں ہوں“ ان کی ایک مشہور آزاد نظم ہے اور جو جدید معاشرے میں خوابوں کے بکھرنے کا نوحہ ہے:

میں گوتم نہیں ہوں
مگر میں بھی جب گھر سے نکلا تھا
یہ سوچا تھا
کہ میں اپنے ہی آپ کو ڈھونڈنے جا رہا ہوں
کسی پیڑ کی چھاؤں میں
میں بھی بیٹھوں گا ایک دن مجھے بھی کوئی گیان ہوگا
مگر جسم کی آگ
جو گھر سے لے کر چلا تھا
سلگتی رہی
گھر کے باہر ہوا تیز تھی
اور یہ بھی تھرتی رہی
ایک ایک پیڑ جل کر ہوا رکھ میں ایسے صحرا میں اب پھر رہا ہوں
جہاں میں ہی میں ہوں

شاعری میں بہ آسانی نشان زد کی جاسکتی ہیں۔ اس عہد کی شاعری میں معریٰ نظموں کے مقابلے میں آزاد نظم کی ہیئت اور اس کی تکنیک پر زیادہ زور دیا گیا۔ ”جدیدیت“ کا عہد اس اعتبار سے بھی اہمیت کا حامل ہے کہ اس میں غزل کے ساتھ ساتھ آزاد نظم کو بھی یکساں طور پر فروغ حاصل ہوا۔ ۱۹۶۰ء کے بعد جن شعرا نے آزاد نظم کو اپنے تجربے اور مشاہدے کے اظہار کا وسیلہ بنایا ان میں خلیل الرحمن اعظمی، منیب الرحمن، عمیق حقی، بلراج کوئل، کمار پاشی، باقر مہدی، وحید اختر، شہر یار، محمد علوی، ساتی فاروقی، منیر نیازی، ندا فاضلی، قاضی سلیم، کشور ناہید، فہمیدہ ریاض اور پروین شاکر کے نام نمایاں اور خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔

خلیل الرحمن اعظمی کی بیشتر آزاد نظمیں ذات کے وسیلے سے خواب کی شکست خوردگی کو بیان کرتی ہیں۔ ”میں گوتم نہیں ہوں“ ان کی ایک مشہور آزاد نظم ہے اور جو جدید معاشرے میں خوابوں کے بکھرنے کا نوحہ ہے:

میں گوتم نہیں ہوں

مگر میں بھی جب گھر سے نکلا تھا

یہ سوچا تھا

کہ میں اپنے ہی آپ کو ڈھونڈنے جا رہا ہوں

کسی پیڑ کی چھاؤں میں

میں بھی بیٹھوں گا ایک دن مجھے بھی کوئی گیان ہوگا

مگر جسم کی آگ

جو گھر سے لے کر چلا تھا

سلگتی رہی

گھر کے باہر ہوا تیز تھی

اور یہ بھی تھرکتی رہی

ایک ایک پیڑ جل کر ہوا رکھ میں ایسے صحرا میں اب پھر رہا ہوں

جہاں میں ہی میں ہوں

جہاں میرا سایہ ہے
سایے کا سایہ ہے
بس خلا ہی خلا ہے

(”میں گو تم نہیں ہوں“)

خلیل الرحمن عام طور پر اپنی آزاد نظموں کے لیے اردو کی مترنم بحریں استعمال کرتے ہیں اس لیے ان کی نظموں میں شعریت کبھی مفقود نہیں ہوتی۔ ساتھ ہی مصرعوں کی طوالت، مساوی ارکان کا استعمال اور آخر کے دو یا تین مصرعوں میں قافیوں کا استعمال ان کی آزاد نظموں کی مخصوص تکنیک ہے۔ مذکورہ نظم کے آخری دو مصرعوں میں قافیوں کے التزام کی اس تکنیک کو دیکھا جاسکتا ہے۔

منیب الرحمن کے یہاں بھی صنعتی معاشرے کے افراد کی محرومیاں اور خوابوں کی شکستگی اور اس شکستگی کے نتیجے میں پیدا ہونے والی الیاتی صورت حال کا اظہار نمایاں ہے۔ ان کے مجموعہ کلام ”بازدید“ میں ایسی نظموں کی تعداد زیادہ ہے جس میں خوابوں کی شکستگی کا المیہ اپنی پوری تابناکی کے ساتھ بیان ہوا ہے۔ ”خواب“ ان کی ایک ایسی ہی آزاد نظم ہے:

راہ مہتاب میں خوابوں کے پریشاں سائے
آگہی بن کے یکا یک رگِ جاں تک آئے
میں نے چاہا تھا انہیں واقفِ اسرار کروں
ایک ہی پل کے لیے مائلِ گفتار کروں
سردی غم میں وہ شعلوں کی زباں بن جائیں
شعِ خلوت کی نفاں بن جائیں
لے گئی بادِ سحر گاہ اڑا کر ان کو
کون سی شام سے پوچھوں میں نشیمن ان کا
آہ ڈھونڈوں کہاں جا کر ان کو
ہر کرن بن گئی مسکن ان کا

وہ مجھے چھوڑ گئے اور میں تکتا ہی رہا

میں اکیلا تھا اکیلا ہی رہا

(”خواب“)

نبیب الرحمن کی مذکورہ آزاد نظم تکنیک کے انوکھے تجربے سے عبارت ہے۔ بارہ مصرعوں کی اس نظم کے بیشتر بلکہ تقریباً مصرعوں میں قافیوں اور ردیف کا استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن ان میں مساوی ارکان موجود نہیں۔ آہنگ، شعریت، نغمگی، استعاراتی دروبست اور ڈرامائی کیفیت کے لحاظ سے ان کی ایک کامیاب آزاد نظم ہے۔

عمیق حنفی کی آزاد نظمیں عام طور پر گرد و پیش کے ماحول، تہذیبی اور مذہبی اقدار کا زوال، ایمان کی گم شدگی، میکانیکی عہد کے اقرار کی لاسمتی اور جذبات و احساسات کی ارزانی سے عبارت ہیں۔ وہ تجربوں اور مشاہدوں دونوں کو یکساں اہمیت دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں میں دونوں کی کارکردگی نمایاں ہے:

صبح کا سائرَن سن کے جاگا

اور ریڈیو کی سوئی اک سر موہٹائی

تو گانے کی آواز پر موج دہکے ہوئے سرخ لاوے کی چھائی

ایک سفاک بجلی کے چابک کی مانند

سانپ کی جیھ

سرخ نیلی خبر

(”سانپ کی جیھ“)

عمیق حنفی کے مجموعہ کلام ”شب گشت“ پر تبصرہ کرتے ہوئے شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں:

”(ان کی شاعری) وسیع کینوس، عصری اور گرد و پیش کے ماحول کا شدید

تجزیہ، فرد کے تصادم ہوتے رہنے کا احساس، روزمرہ کی زبان، خطاب یہ لہجہ

کے ساتھ جس میں خفگی اور الجھن نمایاں ہے، عصریت کا مکمل اظہار ہے۔“^۱

اس میں شبہ نہیں کہ عمیق حنفی کی زیادہ تر آزاد نظمیں عصری آگہی کا منظر نامہ ہیں۔ وہ اپنے تجربے اور مشاہدوں کو ذات کے حوالے سے کائنات کے طول و عرض پر پھیلنے کی قدرت رکھتے ہیں:

آج کس عالم میں ہیں، حباب میرے
آنکھ میں تاب و تب و نم کچھ نہیں
دل کسی ریفریجر میٹر میں رکھے ہوں گے کہیں
جسم حاضر ہیں یہاں غائب دماغ
مسکراہٹ: ایک لپ اسٹک: خندہ پیشانی: نقاب
روح: برقعہ پوش: آنکھیں: بے حجاب
کس لیے مجھ کو پریشاں کر رہے ہیں خواب میرے
نیند کے زخمی کف پا سے ٹپکتا ہے خود اپنا ہی لہو
خواب میں پھولوں سے آتی ہے خود اپنے خوں کی بو

(”تشبیح“)

عمیق حنفی کی آزاد نظموں میں قافیوں کا التزام نمایاں ہوتا ہے۔ اور مصرعوں میں ارکان کی برابری کی خوبی بھی پائی جاتی ہے۔ لیکن ان کے یہاں بحر و تنوع موجود ہے۔ وہ ایک ہی نظم میں ایک سے زیادہ بحر کو استعمال کرتے ہیں جس سے آہنگ میں تبدیلی واقع ہوتی جاتی ہے۔ انہیں آہنگ کا تنوع اتنا عزیز ہے کہ بعض وقت وہ شعوری طور پر اپنی آزاد نظموں میں نوموزوں مصرع بھی داخل کر دیتے ہیں۔ لیکن اس نوع کی نظموں کی تعداد کم ہے۔ اور اس طریقہ کار اور فنی تکنیک کو ان کی آزاد نظموں کی عام روش نہیں کہا جاسکتا۔ بلراج کوئل عام طور پر وجودی کرب و انتشار، صنعتی معاشرے کی بے ترتیب زندگی، تنہائی کی اذیت ناک، مذہب و اخلاق کے بوسیدہ عقائد و تصورات وغیرہ کا اپنی آزاد نظموں کا موضوع بناتے ہیں۔ استعاروں اور علامتوں کی مدد سے وہ اپنے ذاتی تجربے کو امکانی حد تک آفاقی تناظر میں مشکل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس لیے ان کی بیشتر آزاد نظمیں تہہ داری اور دیا زت کی صفت سے متصف ہوتی ہیں۔ طنزیہ اور

ڈرامائی اسلوب، دیومالائی اور اساسی حوالے کو بھی ان کی نظموں میں بڑی اہمیت ہے۔ جس کے پس پردہ ان کا مقصد معاشرت کی کسی نہ کسی جہت کو نمایاں کرنا ہوتا ہے۔ ان کی آزاد نظموں میں واحد متکلم حاضر کا کردار ذات و کائنات کے تمام تر تجربوں کا نمائندہ ہوتا ہے۔ جس کا دائرہ کار مختلف نظموں میں سیاق و سباق میں تبدیل ہوتا رہتا ہے:

ہم اجنبی تھے شہر میں، ہمارا کون تھا وہاں

قطار در قطار سامنے تھے ان گنت مکاں

مگر ہمارے سر پہ چیختا رہا تمام شب مہیب آسماں

کنستروں، غلیظ خالی بوتلوں کے درمیاں

سحر ہوئی تو ہم نحیف دھوپ سر پہ اوڑھ کر

تھکے ہوئے تھے سو گئے

کثیف تھا وہ خواب جس کی دلدلوں میں کھو گئے

(”سائے کے ناخن“)

ان کی نظموں کا آہنگ اور اسلوب دونوں میں نظم و ضبط اور بلا کی شائستگی موجود ہے۔ وہ عام طور پر غیر مانوس الفاظ کے استعمال سے اجتناب برتتے ہیں۔ اسلوب کی شائستگی کی بنیاد پر ہی شمس الرحمن فاروقی انہیں فیض کے قریب کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

”بلراج کوئل کے اسلوب کی امتیازی صفت بیان کرنا آسان نہیں ہے کیوں

کہ ان کے یہاں کوئی اس قسم کی غیر شعوری Mannerism نہیں پائی جاتی

..... انہیں نئی شاعری کا فیض کہنا غلط نہ ہوگا..... ان کے یہاں وہی شائستگی اور

تہذیب یافتگی ہے جو فیض کا خاصہ ہے۔“ ۱

بلراج کوئل کی آزاد نظموں میں بھی عام طور پر آخر کے دو مصرعوں میں قافیوں کا التزام نمایاں ہوتا ہے۔ بعض نظمیں ایسی بھی ہیں جن کے بیشتر مصرعوں میں قافیہ بندی موجود ہے۔

مصرعوں کی تکرار سے وہ شعوری طور پر پرہیز کرتے ہیں۔ ان کی آزاد نظموں میں آہنگ کا تنوع موجود ہے۔ وہ اپنی نظموں کے لیے عام طور پر ایک ہی آہنگ کی بحراستعمال کرتے ہیں۔ ان کے مجموعہ کلام ”میری نظمیں“، ”رشتہ دل“ اور ”سفر مدام سفر“ کی آزاد نظموں میں آہنگ کا تنوع تقریباً ناپید ہے۔ ”لذت قرب“، ”ناریل کے پیڑ“، ”بچے اور دشمن“ اور ”گزرتے لوگ“ ان کی نمائندہ آزاد نظمیں ہیں اور انہیں سے ان کے مخصوص اسلوب کی سند برآمد ہوتی ہے۔

کمار پاشی نے آزاد نظم کی ہیئت کو فرد کے داخلی تجربے کے اظہار کے لیے استعمال کیا ہے۔ دوسرے جدید شعرا کی طرح ان کے یہاں بھی فرد کے داخلی مسائل کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ وہ مسائل جو خارج کی ترقی یافتہ دنیا کے پیدا کردہ ہیں کمار پاشی کی آزاد نظموں میں ماضی سے ان کا تعلق برائے نام ہے۔ ماضی کے تجربوں کو وہ کبھی فراموش نہیں کرتے بلکہ ماضی سے حال کا تقابل ان کے شعری تجربے کا ایک لازمی حصہ ہے:

میں پرانا سا کوئی انسان ہوں، محسوس یہ ہوتا ہے مجھ کو
میں نے ہر ساون میں دھویا ہے بدن کو
اور یہ دھرتی مجھے روزِ ازل سے جانتی ہے
یاد ہے وہ دن مجھے اچھی طرح سے
کھولتے، چنگھاڑتے لاوے کے پایاں سمندر سے
اچھل کر
ہم اکٹھے ہی گرے تھے

(”جنم دن“)

کمار پاشی کی نظمیں عام طور پر دو دنیاؤں اور تجربوں اور صورتِ حال کو بیان کرتی ہیں۔ وہ اپنی نظموں میں سماج، سیاست، مذہب و اخلاق کی تمام فرسودہ قدروں پر شدید طور پر حملہ کرتے ہیں۔ خارجی حقائق کے بیان میں ان کا رویہ وہی ہوتا ہے جو داخلی مسائل کے بیان کے سلسلے میں ہوتا ہے۔ وہ خطابِیہ لہجے کے بجائے خود کلامی اور ڈرامائی خود کلامی کی تکنیک کو بروئے کار لاتے ہیں۔ جس کی وجہ سے ان کی آزاد نظمیں تکنیک کے تجربے کے اعتبار سے بھی اہمیت کی حامل ہوگئی

ہیں۔ ان کی بعض آزاد نظموں میں طنز کی شدت موجود ہے:

وہ آزاد تھا

اپنے گھر کی حدوں تک

بدن کی تہوں تک

وہ آدھا ادھورا تھا

دل اس کا

گہرے عذابوں سے خالی نہیں تھا

سنا ہے وہ اس پر بھی مرنے پر راضی نہ تھا

وہ خوش تھا کہ اس کے ملک کے

شاہی دستور میں

اس کو آزاد لکھا گیا تھا

(”آزاد شہری: ایک تعارف“)

کمار پاشی کی اس قبیل کی نظموں کے متعلق فضیل جعفری لکھتے ہیں:

”کمار پاشی نے جس طرح سیاسی مکر، ذہنی منافقت، سماجی بازی گری اور وحشی

طاقتوں کے ہاتھوں فرد کی بے حرمتی کے منظر پیش کیے ہیں، اس سے ایک

طرف تو بنیادی انسانی قدروں اور زندگی کے تعلق سے شاعر کے مثبت اور

مربوط رویے کا اندازہ ہوتا ہے۔ اور دوسری طرف چونکہ یہ تمام عناصر شاعر

کے تخلیقی تجربے کا ناقابل تقسیم حصہ بن کر ابھرتے ہیں۔ اس لیے فطری طور پر

ایسی نظمیں وقتی یا صحافتی اقدار کی حامل نہ ہو کر فنی اور تخلیقی اقدار کی توسیع کا

سبب بن جاتی ہیں۔“ ۱

کمار پاشی کی آزاد نظمیں بھی قافیوں کی مناسب ترتیب سے کبھی مبرا نہیں ہوتیں۔ وہ اپنی

نظموں کے لیے عام طور پر اردو اور ہندی کی انہیں بحروں کو استعمال کرتے ہیں جن سے ایک خاص قسم کا آہنگ پیدا ہوتا ہے:

- ۱۔ ہوارک رک کے آتی ہے
- ۲۔ جو گونجی تھیں ہزاروں سال پہلے
- ۳۔ وہ صدائیں ساتھ لاتی ہیں
- ۴۔ مرے اندر جو میرے روپ ہیں
- ۵۔ مجھ کو دکھاتی ہے

(’ایودھیا! میں آ رہا ہوں‘)

نظم کے مذکورہ بند میں آہنگ کی یکسانیت بھی موجود ہے اور قافیوں کا اہتمام بھی نمایاں ہے۔ کمار پاشی نظم کے اختتامی مصرعوں میں قافیوں کے استعمال کو ناگزیر سمجھتے ہیں۔ ان کے اس فنی طریقہ کار اور تکنیکی تجربے سے ان کی اکثر و بیشتر آزاد نظموں میں ڈرامائیت پیدا ہو گئی ہے۔ مثال کے لیے اس نظم کے پہلے تیسرے اور پانچویں مصرعے کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے جس میں آتی، لاتی اور دکھاتی کے قافیوں کے ساتھ ’ہے‘ کی ردیف استعمال کی گئی ہے۔

باقر مہدی کا شمار اردو کے اہم شعرا میں ہوتا ہے۔ ان کی آزاد نظمیں شخصی یا ذاتی المیوں کی داستان ہیں جن میں اردو کے روایتی شعری لب و لہجے کے برعکس کھر درالہجہ نمایاں ہے۔ اور یہی لب و لہجہ ہے جو انھیں دوسرے معاصرین سے منفرد و ممتاز بناتا ہے۔ ان کی آزاد نظموں کی بنیادی صفت تاثرات کی پیکر تراشی ہے۔ ان کی دو طرح کی نظمیں بہت نمایاں ہیں۔ ایک تو وہ جن میں قلبی واردات و حادثات کا بیان موجود ہے۔ دوسری وہ جن میں عصری مسائل کی عکاسی نمایاں ہے۔ ’’عہد شباب‘‘، ’’شہر آرزو‘‘، ’’قیدی‘‘، ’’ہم لوگ‘‘ اور بھوک وغیرہ ان کی چند ایسی نظمیں ہیں جن میں ذات اور کائنات کے مسائل کی فنی تجسیم بہت نمایاں ہے:

ایک خمیدہ پیڑ کے نیچے

میں بھی ساحل کے پاس بیٹھا ہوں

شاخیں موجوں پہ یوں جھکی سی ہیں
 رخصتی لمحوں میں کوئی جیسے
 رات کی بات کہنے والا ہو

(”شام“)

ان کی جذباتی نظموں میں ولولہ انگیزی کا دفور اور نظم و ضبط کی کمی کافی نمایاں ہے:

رگوں میں اچھلتا ہے لہو
 کالی مٹی میں ملنے کو بیتاب ہے
 بے کسی موت کی راہ دکھلا کے چپ تک رہی
 اور میں بے سبب نظم لکھنے میں مصروف ہوں

(”ہائی بلڈ پریشر“)

باقر مہدی نے ایسی نظمیں تخلیق کی ہیں جن میں عالمی صورتِ حال اور عالمی شخصیتوں کے باغیانہ اقدام کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس نوع کی نظموں میں بھی ضبط و تحمل کی کمی کا شدید احساس نمایاں ہے:

امریکی جٹ
 ہرے بھرے، گھنے گھنے جنگل پر، ننھی ننھی کلیوں جیسے گاڈ، کھلتے ہنتے شہروں پر
 آتش بازی کرتے ہیں

ہم

عبد کے دیس کے بے کس شاعر حسرت سے سب کچھ تکتے ہیں

(”ویٹ نام“)

کیا ہوا

کیوں مرے کمرے کا

پرانا بلب بجھ کر رہ گیا

کیا چارہ گر کی جستجو میں
 کھو گیا اک سرخ افسردہ چراغ
 انقلاب آئے نہ آئے
 لیکن اس کی راہ میں
 ہم جوانوں کے بڑھے جائیں گے یونہی قافلے

(”سرخ افسردہ چراغ“)

مذکورہ نظموں میں شاعر کا احتجاجی رویہ پوری طرح نمایاں ہے۔ ان دونوں نظموں کے متعلق ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں:

”ان دونوں نظموں کی بلند آہنگی اور جذباتی لے کچھ اتنی شدید ہو گئی ہے کہ موضوع سے فکری دلچسپی رکھنے کے باوجود کوئی شخص اسے شعری اظہار کا نام دینے میں تکلف محسوس کرے گا۔“

ان کی وہی نظمیں زیادہ کامیاب ہیں جن میں فکر و خیال کے ساتھ فنی ضابطوں کی بھرپور پاسداری کی گئی ہے اور جن میں خطاب نہ لہجے کے بجائے خود کلامی کی کیفیت موجود ہے۔ وحید اختر کی آزاد نظموں کے موضوعات عام طور پر معاشرتی ماحول میں نمود پذیر ہونے والے وہ مسائل ہیں جن سے فرد کی داخلی زندگی لمحہ بہ لمحہ متاثر ہوتی رہتی ہیں۔ صنعتی معاشرہ کس طرح انسان، انسانی اقدار اور مذہبی عقائد کے زوال کا سبب بنا ہے اس بات کو ان کی نظموں کے حوالے سے بہتر طریقے سے سمجھا جاسکتا ہے:

زندہ چلتے پھرتے، ہنستے روتے، نفرت اور محبت کرتے انسان
 صرف ہیولے اور دھوئیں کے مرغولے ہیں

(”کھنڈر، آسیب اور پھول“)

مذکورہ نظم صنعتی معاشرے میں انسانی وجود کی گم شدگی کا لمیہ ہے — شہر یار کی آزاد نظمیں

ایک ایسی ذاتِ مکمل کا اظہار ہیں جو باہری دنیاؤں کی معبوتوں اور مسئلوں سے برابر متصادم ہونے کے نتیجے میں ٹوٹ پھوٹ چکی ہے۔ لیکن اس میں جینے کا اور خواب دیکھنے کا حوصلہ باقی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ خواب شرمندہ تعبیر نہیں ہوتا اور پھر وہ مرحلہ بھی آتا ہے جب خواب دیکھنے کا سلسلہ بھی معطل ہو جاتا ہے:

میں نہیں جاگتا تم جاگو
سیرات کی زلف اتنی الجھی ہے کہ سلجھا نہیں سکتا کوئی
بارہا کر چکا کوشش میں تو
تم بھی اپنی سعی کرو
اس تگ و دو کے لیے خواب مرے حاضر ہیں
نیندان خوابوں کے دروازوں سے لوٹ جاتی ہے
سنو، جاگنے کے لیے ان کا ہونا
سہل کر دے گا بہت کچھ تم پر
آسماں ریگ میں کاغذ کا ناؤ
رک گئی ہے، اسے حرکت میں لاؤ
اور کیا کرنا ہے تم جانتے ہو
میں نہیں جاگتا تم جاگو
سیرات کی زلف
اتنی الجھی ہے کہ سلجھا نہیں سکتا کوئی
اس نظم کے متعلق شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں:

”یہ نظم اس بات کا اعلان ہے کہ دنیا کی سچائیاں فریب ہیں۔ ہم لوگ سچائی کو حاصل کرنے کے لیے خواب دیکھتے ہیں وہ سچے ثابت نہیں ہوتے، حتیٰ کہ خواب دیکھنا بھی چھوڑ دیتے ہیں۔ اور ہم میں سے جو لوگ ان خوابوں کو حقیقت بنانے کی تگ و دو کرتے ہیں۔ ان کی مثال ایسے لوگوں کی ہے جو

ریگستان میں کاغذ کی ناؤ چلانا چاہتے ہیں۔ اس نظم میں انسان اور اس کی دنیا کی جو صورت ہمیں دکھائی گئی ہے، ممکن ہے ہمیں اس سے اتفاق نہ ہو لیکن نظم کا متکلم اسے ہمارے سامنے اپنے تجربے کی حیثیت سے پیش کرتا ہے۔“ ۱

شہر یار کی نظموں میں خواب کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ خواب ان کے یہاں حرکت کی علامت بھی ہے اور انجماد استعارہ بھی۔ خواب دیکھنا انسانی سرشت کا حصہ اور اس کے زندہ ہونے کی نشانی ہے۔ خواب کو بچ کرنے کی لیے جس چیز کی اشد ضرورت ہوتی ہے وہ فعالیت جو انسان کو ہمیشہ سرگرداں رکھتی ہے۔ لیکن خواب کی عدم تکمیل اسے ناامیدی کی اس منزل پہ پہنچا دیتی ہے جہاں پہلے بے حسی کا احساس پیدا ہوتا پھر وہی بے حسی موت میں تبدیل ہو جاتی ہے:

خواب کب ٹوٹتے ہیں
آنکھیں کسی خوف کی تاریکی سے
کیوں چمک اٹھتی ہیں
دل کی دھڑکن میں تسلسل نہیں باقی رہتا
ایسی باتوں کو سمجھنا نہیں آسان کوئی
نیند سے آگے کی منزل نہیں دیکھی تم نے

(”نیند سے آگے کی منزل“)

شہر یار کی آزاد نظموں کا آہنگ عام طور پر نرم اور سبک رو ہوتا ہے۔ حزن یہ اور مغموم لہجہ، علامتوں کی تہہ داری استعاروں کی دباؤت، استفساری خود کلامی، پیکر تراشی اضافتوں کی عدم موجودگی ان کی آزاد نظموں کی چند نمایاں خوبیاں ہیں۔ شہر یار کے یہاں نسبتاً طویل اور مختصر نظمیں موجود ہیں۔ ان کی مختصر نظموں میں احساس کی پیکر تراشی ڈرامائی تاثر کے اعتبار سے زیادہ کامیاب ہیں۔ ”سزا کی خواہش“، ”کس طرح نکلوں“، ”اس اداس شام تک“، ”زندہ رہنے کی شرط“، ”عجب کام“، ”منظر کتنا اچھا ہوگا“، ”جینے کی ہوس“، ”بدن پاتال“ وغیرہ ان کی مختصر

۱۔ ”پیش لفظ“ (نیند کی کرچیوں)

ترین آزاد نظمیں ہیں۔ جو منظری اسلوب کی عمدہ مثالیں ہیں۔

محمد علوی کے یہاں روزمرہ کے ہر چھوٹے بڑے واقعات کو بیان کرنے کا رویہ بالکل عام اور نمایاں ہے۔ ان کی نظموں میں گرد و پیش کی ہر چیزیں اسی طرح بیان ہوتی ہیں جس طرح وہ بظاہر نظر آتی ہیں مگر ان کے بیان میں ایک گہری سنجیدگی اور تجربے کی تہہ داری موجود ہوتی ہے۔ نظم کی پہلی قرات عمومیت کا احساس دلاتی ہیں۔ دوسری اور تیسری قرات معنی کے فشار کا ذریعہ بنتی ہیں اور پھر نظا ہر پہلی نظر آنے والی نظم گنجینہ معانی کا طلسم بن جاتی ہے:

جسم کے
کسی تاریک کونے میں
الارم لگا کے
میٹھی نیند سوتی ہے!
الارم بجے
نہ بجے
کب جاگنا ہے
نیند میں بھی
اُسے خبر ہوتی ہے

(”موت“)

سال میں اک بار آتا ہے
آتے ہی مجھ سے کہتا ہے
”کیسے ہو“

اچھے تو ہو —

لاؤ اس بات پہ کیک کھاؤ
رات کے کھانے میں کیا ہے
اور کہو کیا چلتا ہے

پھر ادھر ادھر کی باتیں کرتا رہتا ہے
 پھر گھڑی دیکھ کے کہتا ہے
 اچھا تو میں جاتا ہوں
 پیارے اب میں
 ایک سال کے بعد آؤں گا
 کیک بنا کے رکھنا
 ساتھ میں مچھلی بھی کھاؤں گا
 اور چلا جاتا ہے!
 اس سے مل کر
 تھوڑی دیر مزا آتا ہے
 لیکن پھر میں سوچتا ہوں
 خاص مزا تو تب آئے گا
 جب وہ آکر
 مجھ کو ڈھونڈھتا رہ جائے گا

(”جنم دن“)

مذکورہ نظمیں بظاہر پہلی معمول ہوتی ہے۔ مگر سچائی یہ ہے کہ دونوں میں ”موت“ کے
 عمومی تصور کو جس فکری سنجیدگی کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ وہ عمومی نہ رہ کر ایک ایسی صداقت کا
 عرفان بن جاتا ہے۔ جو آنکھوں کے سامنے ہوتے ہوئے بھی پوشیدہ رہتی ہے۔ مطلب یہ کہ اتنی
 سی بات کون نہیں جانتا ہے۔ بقول غالب کہ ”موت کا ایک دن معین ہے لیکن اس کے مغمرات پر
 غور کرنے کی فکر کسے ہوتی ہے۔ انسانی فطرت ہے کہ موجودہ صورت حال اور اس کے مسائل
 سلجھانے کے دشوار گزار کاموں کو آئندہ پر تالتر ہوتا ہے۔ لیکن اسے شاید خبر نہیں ہوتی کہ اس کے
 جسم کے اندر ”موت کی دیوی“ محو خواب ہے اور جو الارم سے بے نیاز اپنی بیداری کے اوقات
 سے خوب واقف ہے۔ موت کی بیداری انسانی زندگی کی خوابیدگی کا سچ ہے۔ ایک ایسا سچ جسے

چاہ کر بھی جھٹلایا نہیں جاسکتا۔

محمد علوی کی آزاد نظموں کا ایک اور رجحان ذہنی ارتعاشات کا ہے۔ یعنی وہ ذہنی ترنگوں کو نظم میں تشکل کرنے کی بڑی قدرت رکھتے ہیں۔ ان کی یہ نظم ترنگوں کی مدد سے بنائی گئی تصویر کو پیش کرتی ہے:

درزی کی دکان سے لگ کر

جو ہوٹل ہے

اُس ہوٹل کی

مچھلی ٹیسی ہوتی ہے

کل کھاؤں گا

لیکن مچھلی کی بوسالی

ہاتھوں میں بس جاتی ہے

(”مچھلی کی بو“)

اس نوع کی نظموں میں تکنیک کے تجربے کا احساس موجود ہے۔ معروضی تلازمہ خیال کی تکنیک کو بروئے کار لا کر محمد علوی ایک واقعے سے دوسرے واقعے کو نہ صرف بیان کرتے جاتے ہیں بلکہ ان سبھی واقعات میں ربط و تسلسل بھی پیدا کرتے جاتے ہیں۔ انھوں نے اپنی آزاد نظموں میں جہاں حسب ضرورت قافیوں کے استعمال کو جائز تسلیم کیا ہے وہیں انگریزی اور ہندی لفظوں کی مدد سے ماحول اور احساس کی پیکر تراشی بھی کی ہے۔ ان کی بیشتر آزاد نظموں کا اختتام منٹو کی کہانی ”کھول دو“ کی کسی ڈرامائی کیفیت کا حامل ہے۔

ساقی فاروقی کی آزاد نظمیں کسی خاص موضوع کی نمائندگی نہیں کرتیں۔ ان کے یہاں موضوعات کا تنوع موجود ہے۔ وہ ذات اور کائنات کے تمام مظاہر سے دلچسپی رکھتے ہیں۔ اس لیے ان کی نظموں میں تجربات و مشاہدات کی ایک وسیع کائنات آباد نظر آتی ہے۔ وصال کی شدت ہو یا عشقیہ سوز و گداز، ملکی اور عالمی سیاسی مسائل ہوں یا انسان کی ذہنی اور نفسی پیچیدگیاں ان کی تخلیقی بصیرت کے دائرہ کار میں شامل ہیں۔ موضوعی تخصص کی عدم موجودگی کے باوجود ان

کی نظموں میں اظہار و بیان کا ایک مخصوص اسلوب موجود ہے۔ جس میں فنی تلازمات کو بنیادی اہمیت حاصل ہے:

پاؤں میں سونے کے گھنگھرو باندھ کر
 ناچتی ہے رات کی نیلم پری
 جل کے آخر بجھ گئی پت جھڑکی آگ
 تو گلابی کونپلوں میں چھپ گئی
 میرے سینے میں کھلے نخوت کے پھول
 روح کی اور جسم کی دیوار سے
 اب بہت آگے نکل آئی ہے رات
 ہم نہ جانے کون سے موسم میں ہیں

(”وصال“)

بدن کی بیداری نظم کا بنیادی نکتہ ہے۔ جیسے نیلم پری، گلابی کونپل، پھول، موسم کے استعاراتی پیکروں سے اس طرح مشکل کیا گیا ہے کہ احساس کی تمام سطحیں از خود مرتعش ہو جاتی ہیں۔ لمسی اور بصری پیکر کے انغمام سے نظم میں ایک ایسی فضا بندی کی گئی ہے جس کے حصار سے نکلنا قطعی ممکن نہیں۔ ساقی فاروقی کا جو سفر ”بدن بیداری“ سے شروع ہوتا ہے وہ وقت کے ساتھ جسم کی تلخ حقیقتوں سے بھی آشنا ہو جاتا ہے:

جسم کے چاروں طرف
 درد کی تاریک فصیل
 ذات کے جس میں کمہلا گئی آواز مری
 غم کی یلغار سے دل بند ہوا

(”محاصرہ“)

شاعر کا سامنا جب روز و شب کی ناکامیوں سے ہوتا ہے تو اسے اپنے جسم کے چاروں طرف تاریکی ہی تاریکی نظر آتی ہے۔ تاریکی کا یہ احساس ذات اور آواز جو انسانی شناخت کا

ذریعہ ہیں‘ کی گم شدگی کے احساس کو پیدا کرتا ہے۔ اور پھر سے احساس غم دل کے بند ہونے کا سبب بنتا ہے۔ دل کا بند ہونا موت کی علامت ہے۔ انسانی سرشت کو بھی ساقی نازی نے اپنی آزاد نظموں کا موضوع بنایا ہے۔ ”شاہ صاحب اینڈ سنز“ ان کی ایک ایسی ہی نظم ہے جس میں انسان کی سفاکی فطرت کو پیش کیا گیا ہے:

ایک دن آنکھوں میں صحرا جل اٹھا
وہ خیال آیا کہ چہرہ جل اٹھا
اپنے بیٹوں کو کیلجے سے لگایا
جی بھرا تھا ابر کی مانند روئے
رو چکے تو اک مہلکی آتشیں تیزاب کے
شعلہ سفاک سے
ان کی فاقہ سنخ آنکھوں کو جلایا
اور سجدے میں گرے

(”شاہ صاحب اینڈ سنز“)

اس نظم کے متعلق گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

”اندھے پن کی کیفیت پوری نظم کا مرکزی استعارہ ہے۔ بیٹوں کو اندھا کر دینے کا عمل انسان کی اس خواہش کا غماز ہے کہ اگر وہ خود معذور ہے تو دوسروں کی بھی معذور دیکھنا چاہتا ہے۔ اس لیے انسان مہلک سے مہلک حربوں کو استعمال کر سکتا ہے اور خون کا رشتہ بھی مانع نہیں آتا۔ یہ نظم چونکہ تمثیلی ہے اس سے دوسری معیاتی جہتوں کے جواز کا امکان بھی ہے۔ مثلاً طبع دنیا کے المناک مدارج اور عبرت ناک انجام وغیرہ۔ اس سے اگرچہ نظم کی نوعیت اخلاقی ہو جاتی ہے لیکن اہمیت نوعیت کی نہیں بلکہ موضوع کے برتاؤ کی ہے جو ہر لحاظ سے نیا ہے۔ ایک اور معنوی امکان تغیر پذیر صنعتی معاشرے میں انسان کا اپنی شخصیت سے محروم ہونا، بے چہرہ ہونا یا بے روح ہونا ہو سکتا ہے، اور

اس کے منطقی نتائج کی نشاندہی بھی نظم کے ذریعہ ممکن ہے۔“ ۱۔

اس نظم کے متعلق گوپی چند نارنگ نے جس خیال کا اظہار کیا ہے اس سے انکار ممکن نہیں۔ اس نظم سے قطع نظر ساقی فاروقی کی بیشتر نظموں میں موضوع کے اظہار کی انوکھی سچ دھج نمایاں ہے۔ تہہ داری ان کی نظموں کی ایک بنیادی خوبی ہے کہ ایک ہی نظم معنی کی سطح بیک وقت پوشیدہ ہوتی ہیں۔ اس لیے ان کی نظمیں اپنے قاری سے مطالعے کی مختلف سطحوں کا مطالبہ کرتی ہیں۔ تکنیکی اعتبار سے بھی ساقی فاروقی کی آزاد نظمیں نئے پن کا احساس دلاتی ہیں۔ وہ عام طور پر ایسے پیکر تراشتے ہیں جو انوکھے اور اچھوتے ہوتے ہیں۔ مصرعوں کی طوالت سے گریز اور حسب ضرورت قافیوں کا استعمال، صوتی منظر نگاری اور اچانک پن کی ڈرامائی کیفیت ساقی فاروقی کی آزاد نظموں کی مخصوص تکنیک ہے۔ اور یہ فنی تکنیک ان کی اکثر و بیشتر آزاد نظموں میں دیکھی اور محسوس کی جاسکتی ہے۔

منیر نیازی کی آزاد نظمیں تاریخ و تہذیب کے وسیع و عریض منظر ناموں کی دریافت سے عبارت ہیں۔ تاریخی شعور کی مدد سے وہ ماضی کی روایت، فرد کی عظمت، تمدن کے عروج و زوال اور ذات و کائنات کے مابین ہونے والے تصادم کو موجودہ زمانوں سے ہم آہنگ کر کے دیکھنے، سمجھنے اور پرکھنے کی سعی کرتے ہیں۔ قدیم تہذیب و ثقافت سے دیرینہ تعلق ماضی میں انسان کا اپنے مقام اور قدر و قیمت کے تعین کا غماز ہے۔ منیر کی نظموں میں تعین قدر کا یہ عمل جا بجا موجود ہے۔ ظاہر ہے اس نوع کا تعین قدر تاریخ کے نشیب و فراز سے گزرے بغیر ممکن نہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں میں بلندی و پستی کا فرحت بخش اور کر بناک احساس قدم قدم پر ہماری توجہ کا مرکز بنتا ہے۔ یہ وہ تخلیقی عرفان ہے جو منیر نیازی کو ایک ہی وقت میں جدید حس کا ترجمان بھی بناتا ہے اور قدیم تہذیب و روایت کا نمائندہ بھی۔ ان کی نظموں میں ماضی اور حال ایک دوسرے میں ایسے گتھے ہوئے ہیں کہ کسی طور پر الگ نہیں کیے جاسکتے:

کبھی جامن کی شاخوں میں

کبھی فرشِ زمرہ پر

یہ کدم گارہی ہے راگنی عہدِ محبت کی
 کھلی چٹیل زمینوں سے
 غبارِ شام میں اترتی
 صدائیں گھر کو واپس آرہے مسرور لوگوں کی
 افق تک کھیت سرسوں کے
 گلاب اور سبز گندم کے
 حویلی کے شجر پر شور چڑیوں کے چہکنے کا
 عجب حیرانیاں سی ہیں
 مکانون اور مکینوں میں
 کہ موسم آرہا ہے گاؤں کے جنگل مہکنے کا

((”جنگ کے سائے میں جنتِ ارضی کا خواب“))

اس نظم کے حوالے سے ماضی و حال کی انعمائیت کو نشان زد کرتے ہوئے قاضی افضل حسین رقم طراز ہیں:

” (اس) نظم میں منیر نے دوزمانوں کے فرق کو ”فرشِ زمرّد“ اور ”جامن کی شاخوں“ کے حوالے سے بیان کیا ہے۔ ان دوزمانوں میں ربط اس ”کدم“ نے قائم کیا ہے جو عہدِ محبت کی راگنی گارہی ہے۔ عہدِ محبت کی یہ یاد خوش آہنگی کی تنہا آواز سے شروع ہو کر نظم کے نویں مصرعے میں چڑیوں کی پر شور چہکاؤ میں تبدیل ہو جاتی ہے گویا ماضی کا اس چہکار کے حوالے سے دوبارہ زندہ ہونا، اس کیفیت کی باز آفرینی ہے جسے شاعر عہدِ محبت سے منسوب تصور کرتا ہے۔ خود یہ ”عہدِ محبت“ ایک انفرادی تجربہ بھی ہے اور ”شفیق آبادیوں“ کا وہ زمانہ بھی..... اسے وہ جنتِ ارضی کا نام دیتا ہے۔ یعنی محبت کی ایک مخصوص انفرادی یا اجتماعی کیفیت نے دو کیفیتوں کے تضاد کے طور پر پیش کیا ہے۔ مزید یہ کہ نظم کا منظر نامہ وسعت و طمانیت اور زرخیزی کے جن نشانات سے

تیار کیا گیا ہے وہ خود ایک ایسی کیفیت خلق کرتے ہیں جس کے پس منظر میں
 جنگل اور اس کی مہک جو اس کی بے قید بیداری کا اشاریہ بن جاتے ہیں۔“ ۱
 منیر نیازی کے نظموں کا ایک غالب رجحان فرد کی تنہائی اور شخصیت کا بکھراؤ ہے۔ اس
 نوع کے تجربے کے بیان میں ماحول کی آسیب زدگی اور فضا کی سریت نمایاں ہے۔ ان کی یہ نظم
 فرد کی تنہائی کی پراسراریت کو اس طرح بیان کرتی ہے:

چاروں سمت اندھیرا گھپ اور گھٹا گھنگھور

وہ کہتی ہے ”کون؟“

میں کہتا ہوں ”میں“

کھولو یہ بھاری دروازہ

مجھ کو اندر آنے دو

اس کے بعد ایک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور

(”صدا بصر“)

منیر نیازی کے یہاں جذبات و احساسات کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے
 جذباتی کیفیت کو بھی اپنی آزاد نظم کا موضوع بنایا ہے:

جدھر بھی دیکھیں

مہکتے ہونٹوں کے سرخ گلشن کھلے ہوئے ہیں

جہاں بھی جائیں

حیا کے نشے سے چور آنکھیں

دلوں میں گہری اداسیوں کو اتارتی ہیں

ہزار گوشے میں

جن سے پاگل بنانے والی

سیاہ زلفوں کی مست خوشبو اُندر ہی ہے
 مگر وہ ایک ایسا پیارا چہرہ
 جو ایک رت کے اداس جھونکے
 کے ساتھ آکر
 چلا گیا

((”ہزار داستان“))

منیر نیازی کی آزاد نظموں کی سب سے بڑی فنی خوبی یہ ہے کہ ان میں استعاروں اور پیکروں کا ایک ایسا گٹھا ہوا نظام موجود ہوتا ہے جس کے وسیلے سے شاعر جس تجربے یا خیال یا احساس کو مجسم کرتا ہے اسے قاری دیکھ بھی سکتا ہے اور محسوس بھی کر سکتا ہے۔ منیر نیازی موضوعات کے مطابق لفظوں کا استعمال کرتے ہیں۔ تکنیکی اعتبار سے ان کی آزاد نظمیں دو حصوں میں تقسیم کی جاسکتی ہیں۔ ایک وہ جن میں قافیوں یا بند کا التزام کیا گیا ہے اور دوسری وہ جن میں اس نوع کے اہتمام سے شعوری طور پر غفلت برتی گئی ہے۔ ان کے یہاں بحر کا تنوع بھی موجود ہے لیکن عام طور پر آہنگ بحر کا ہی استعمال کرتے ہیں۔

ندا فاضلی کے یہاں بھی روزمرہ کی زندگی اور اس کے معمولات کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ان کی آزاد نظمیں زندگی کی معصومیت، چھوٹی چھوٹی خوشیاں اور غم اور چھوٹے بڑے غموں کی عکاسی کرتی ہیں۔ عام طور پر زندگی کے گرد و پیش کے وہ واقعات یا مناظر جنہیں غیر اہم سمجھ کر نظر انداز کر دیا جاتا ہے، ندا کی نظموں میں وہ خاص زاویے کے ساتھ نمودار ہوتے ہیں۔ ان کی شاعری کے متعلق شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں:

”ندا کے یہاں شعری منظر عورت اور گھریلو مشاہدے سے کبھی خالی نہیں ہوتا۔ وہ منظر یا اشیا کو بیان کرنے کے لیے ایسے جزئیات دریافت کرتے ہیں جن کو عام مشاہدہ نظر انداز کر دیتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک انتہائی مانوس سرگوشی سی کرنے والی شاعری جنم لیتی ہے۔“^۱

۱۔ ”شعر، غیر شعر اور نثر، ص ۲۵۱)

یہ سچ ہے کہ ندا فاضلی کی نظموں میں ”گھر“ اور اس کے تلازمات سے بنائے گئے
پیکروں کی فراوانی ہے لیکن اُس پیکر میں تنوع اور وسعت نہیں بلکہ ان میں ایک ایسی لطیف کیفیت
ہے جو ساز دل کے تاروں کو مرتعش کرتی ہے:

گودی میں بھیڑ کا بچہ

آنچل میں کچھ جوار

دھوپ کی انگلی پکڑے

ادھر ادھر منڈلائے

(”سردی“)

ندا کے یہاں معصوم جذبوں کو بھی منظوم کرنے کا رویہ عام ہے۔ بچوں کی شرارت ہو یا
ماں، بہن اور بیوی کے مقدس رشتے، گاؤں کی پرسکون فضا ہو یا پھر شہر کی برق رفتار زندگی، ندا کی
نظموں کے موضوعات بنے ہیں۔ ان کی آزاد نظموں میں گیت کی سی کیفیت پائی جاتی ہے۔ اور
ان میں شعریت اور غنائیت کی لے بھی کافی تیز ہے۔

قاضی سلیم نے بھی دوسرے جدید شعرا کی طرح فرد کے داخلی تجربوں کو اپنی آزاد نظموں
کا موضوع بنایا ہے۔ زندگی، موت، تشکیک، یقین، خوف اور تحیر وغیرہ عناصر سے وہ اپنی نظموں کا
خام مواد حاصل کرتے ہیں۔ داخلی مسائل کے ساتھ ساتھ خارجی مسائل کو بھی وہ اپنے تخلیقی عمل
میں شامل رکھتے ہیں۔ لیکن خارجی مسائل کی پیش کش میں بھی اپنی ذات کو شامل رکھتے ہیں:

مری دنیا تماشا ہے

میں اپنے سامنے خود کو تڑپتا سر پٹکتا دیکھ سکتا ہوں

اور ایسا مطمئن ہوں آج جیسے یہ جنم مجھ کو

ابھی کچھ دیر پہلے ہی ملا ہے

..... اور کسی انجانی دنیا سے

برستے بادلوں کے ساتھ آیا ہوں

(”کتنی“)

قاضی سلیم کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے شمیم حنفی لکھتے ہیں:
 ”قاضی سلیم اساسی طور پر گہرے اور دور رس وجودی تجربوں کے شاعر ہیں۔
 لیکن یہ شاعری صرف فلسفیانہ یا دانشورانہ شاعری نہیں ہے۔ اس لیے قاضی
 سلیم کی موضوعاتی نظموں اور سیاسی واقعات کے حوالے سے کہی جانے والی
 نظموں میں بھی کسی کھلے ڈلے کی ترجمانی نہیں ملتی۔ قاضی سلیم کی نظموں میں
 اس قسم کا بیرونی حوالہ ایک ثانوی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔“^۱
 یہ مٹی.....

پس کارواں گرد بن جائے بن بن بھٹکتی رہے
 تیرے ایک ایک نقش قدم کے لیے سرچلتی رہے
 مگر یہ نہ ہو

درد ہی سے خمیر اس کا کل بھی اٹھے
 وہ اسی طرح پتھر بنے
 اور ترے نرم قدموں کو ٹھوکر لگے

(”ایک کتبہ“)

قاضی سلیم کی آزاد نظموں میں استفہام و استجاب کی کیفیت موجود ہوتی ہے۔ ان کی
 نظموں کی دنیا ایک خاص خوبی جو فنی تکنیک سے عبارت ہے وہ بیان میں وقفے کو چھوڑ دینا اور
 صراحت و وضاحت سے اجتناب برتنا ہے۔

فہمیدہ ریاض کی آزاد نظمیں مردانہ معاشرے میں عورت کی تکریم و تقدیس کو بحال کرنے
 کی جرات مندانہ پہل سے عبارت ہیں۔ ان کی نظموں میں اس تصور کی نفی ہوتی ہے کہ عورت محض
 جنسی آسودگی کا ذریعہ ہے بلکہ عورت اپنی فہم و فراست اور شعور و آگہی کے ساتھ نمودار ہوتی ہے۔
 ان کے یہاں عورت موم کی گڑیا نہیں بلکہ عزم و حوصلے کی علامت ہے جو زمانے کے سرد و گرم اور

خوف و جبر کے تمام حالات ناسازگار کو عبور کرتی ہوئی اپنی ذات کے گم شدہ جزیروں کو دریافت کر لیتی ہے۔ فہمیدہ ریاض نے مرد عورت کے جنسی تعلقات کو بھی اپنی نظم کا موضوع بنایا ہے لیکن اس تعلقات میں سطحی رومانیت کا عمل دخل نہیں:

یہ کیسی لذت سے جسم شل ہو رہا ہے میرا
یہ کیا مزا ہے کہ جس سے ہے عضو عضو بوجھل
یہ کیف کیا ہے کہ سانس رک رک کے آرہا ہے
یہ میری آنکھوں میں کیسے شہوت بھرے اندھیرے اتر رہے ہیں
یہ آنسو سی بدن پہ باز و کشادہ سیند
مرے لہو میں سمٹا سیال ایک نکتے پہ آ گیا ہے
مری نسیں آنے والے لمحے کے دھیان سے کھنچ کے رہ گئیں ہیں
بس اب تو سر کا دور رخ پہ چادر
دیئے بجھا دو

(”ابد“)

فنی اور تکنیکی اعتبار سے بھی ان کی نظمیں نئے پن کا احساس دلاتی ہیں۔ الفاظ کے انتخاب میں دلکشی، لہجے میں متانت و نرمی، احساسات و کیفیات کی سبک خرامی، آغاز و انجام کے مابین ربط و تسلسل ان کی آزاد نظموں کی نمایاں خوبیاں ہیں۔

فہمیدہ ریاض ہی کی طرح کشور ناہید کے یہاں بھی سا لہا سال پرانی روایات کی جبریت کے خلاف نہ صرف یہ کہ صدائے احتجاج بلند کی گئی ہے بلکہ اس روایت کے تمام فرسودہ پہلوؤں کو سرے رد کرنے کا رویہ عام ہے۔ کشور ناہید مردانہ معاشرے کو بھی چیلنج کرتی ہیں اور مردوں کی حاکمیت و بالادستی کو بھی۔ گویا ان کے یہاں بھی عورت مردانہ معاشرے سے متصادم ہونے والی قوت متحرکہ کی علامت کے طور پر ابھرتی ہے۔ کشور ناہید کی شاعری کے اس پہلو کو فاروق علی یوں نشان زد کرتے ہیں:

”وہ (کشور ناہید) معاشرہ کی چمکھی میں ہر استحصال کا نشانہ بننے والی عورت

کو طرح طرح کی ترغیب سے اپنے احتجاج کی ہم آواز بنانے میں کوشاں نظر
آتی ہیں۔ یہی سبب ہے کہ اُس کے اظہار کے تصویری رنگ چیتے چلاتے اور
ضدی نظر آتے ہیں۔ وہ مرد کے ہر مر بیانہ انداز اور چہار سستی کردار کی نفی کرتی
ہے۔“^۱

کشور ناہید نے بھی جنسی مسئلے کو نظم کا موضوع بنایا ہے۔ اس نوع کے جنسی تجربے میں
تخلیقی پرواز کے بجائے نفسی سچائی موجود ہے:

در بالک کا یا ہر دے کا
دونوں میں خوں رنگ اندھیرا
ہونٹوں پہ سرد سویرا
بات بھی کرتے ہم ڈرتے ہیں
تجھ سے ملتے ہم ڈرتے ہیں
سانس بھی لیتے ہم ڈرتے ہیں
کیسی محبت، کیسی چاہت
پھول بھی چنتے ہم ڈرتے ہیں
جھانک کے دیکھیں ہم سائے میں
کیا ڈر دیو دہاں بھی
اپنے دانت گاڑ کر چھوڑ گیا

(”بہلاوا“)

پروین شاکر کی آزاد نظمیں نسائی جذبوں کی پاکیزگی اور عشقیہ معاملات میں عورت کی
خود سپردگی کی مظہر ہیں۔ ان کی نظموں میں عورت کا مشرقی تصور اپنی مضبوط صورت میں موجود
ہے۔ وہ عورت جو دیوی بھی ہوتی ہے اور پجاری بھی۔ پروین کی ابتدائی آزاد نظموں میں کچی عمر
کے مہکتے ہوئے لہجوں کو بیان کرنے کی ہنرمندی نمایاں ہے:

دعا تو جانے کون سی تھی
 ذہن میں نہیں
 بس اتنا یاد ہے
 کہ دو ہتھیلیاں ملی ہوئی تھیں
 جن میں ایک میری تھی
 اور اک تمہاری

((”بس اتنا یاد ہے“))

یہ جاں سے جانے کا اور مسیحائی کا تصادم
 عناصر زندگی کا بے حد قدیم سنگم
 وجود کے سرمدی دھندلکے میں
 آب و آتش بہم ہوئے ہیں
 ہوانے مٹی کے سامنے سر جھکا دیا ہے

((”سپردگی“))

پروین شاکر کی آزاد نظموں میں کسی قسم کی فلسفیانہ اور نفسیاتی خشکی نہیں۔ ان کی آزاد نظمیں عورت کے نسائی حسن، اس کی چاہتوں اور محبتوں، ایثار اور قربانیوں کے تمام پہلوؤں کو پیش کرتی ہیں۔ ان کی نظموں میں نسائی حسن اور نسائی جذبات و احساسات کی مصوری لا جواب ہے۔ مترنم بحروں کا استعمال معروضی تلازمہ خیال کی تکنیک، اختصار و جامعیت ان کی آزاد نظموں میں جابجا نشان زد کی جاسکتی ہیں۔

۱۹۸۰ء کے بعد ہندوستان اور پاکستان دونوں ممالک میں شاعروں کی ایک ایسی نسل سامنے آئی ہے جس نے غزل کے ساتھ ساتھ آزاد نظم کی ہیئت کو بھی اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو آزادی کے بعد کیے جانے والے مختلف النوع ہتی تجربوں میں معرئی اور آزاد نظم کی ہیئت پر خاطر خواہ توجہ دی گئی۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ معرئی اور آزاد نظموں کی ایک ایسی وافر تعداد ہمارے سامنے موجود ہے جس کی فکری عظمت مسلم اور فنی قدر و قیمت متعین ہے۔

باب پنجم

فکری و فنی طور پر بعض نمائندہ انحراف پسند شاعروں کی شاعری کا تجزیاتی مطالعہ

(الف) ن۔م۔راشد

(ب) میراجی

(ج) اختر الایمان

فکری و فنی طور پر بعض انحراف پسند شاعروں کی شاعری کا تنقیدی جائزہ

(۱) ن۔م۔راشد

اردو کی جدید نظم کو فکری و فنی طور پر مضبوط و مستحکم کرنے میں ن۔م۔راشد کو اولیت حاصل ہے۔ ان کی شعری تربیت میں جہاں مشرقی شعری روایات کا عمل دخل رہا ہے وہی مغربی شعر و ادب اور اس کی روایت نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان کے یہاں ہیئت، اسلوب اور موضوع کی سطح پر جو تجربے کیے گئے ہیں ان سے قبل کی شاعری میں موجود نہیں۔ اس لیے ان کی نظمیں ہتی اور موضوعی دونوں اعتبار سے انحراف کو نمایاں کرتی ہیں۔ معریٰ اور آزاد نظم کی ہیئتوں کو انھوں نے مستقل طور پر اپنے داخلی کرب و انتشار کے اظہار کا ذریعہ بنایا بلکہ انہیں متنوع آہنگ، فن اور تکنیک کے ایسے اچھوتے تجربے سے بھی آشنا کیا جس کی مثال مغربی نظموں کے علاوہ اردو نظموں میں کہیں نظر نہیں آتی۔ اقبال کے بعد راشد ہی وہ شاعر ہیں جنہیں باشعور فن کار ہونے کا شرف حاصل ہے۔ جدید نظم اور مغربی شعر و ادب کے گہرے مطالعے کا ہی نتیجہ ہے کہ ان کی نظمیں فکری اور فنی دونوں سطحوں پر مغربی نظموں کے قریب نظر آتی ہیں۔ یعنی ان میں وہی فلسفیانہ تخلیقی بصیرت اور فنی نظام موجود ہے جو مغربی نظموں کے بنیادی خصائص تسلیم کیے جاتے ہیں۔

جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا ہے کہ راشد کی ذہنی نشوونما میں مغربی علوم اور مغربی ادبیات

نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ہے۔ ان کے سامنے مغربی ادبیات کی صحت مند روایت، رجحان اور تحریکات تھیں۔ اس لیے ان کا شعری اظہار موجودہ شعری اظہار سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ وہ اپنے تجربات و مشاہدات کے اظہار کے لیے اردو کی رائج ہیئتوں کو نا کافی سمجھتے تھے اور ایسی ہیئتوں کی تلاش و جستجو میں تھے جو ان کے شعری اظہار کے لیے مناسب و موزوں ثابت ہو سکیں۔ چنانچہ انھوں نے آزاد نظم کی ہیئت کو اپنی شخصیت اور تجربے کے اظہار کے مستقل ذریعہ کے طور پر دریافت کیا۔ لیکن یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ ان کے یہاں آزاد نظم معاصر شعرا کی طرح صرف تجربہ پسندی کی مثال نہ تھی بلکہ فکر کی تجسیم کا موثر ذریعہ تھی۔ اس لیے راشد اپنے عہد کے سب سے بڑے جدت پسند شاعر ہوتے ہوئے بھی ادبی روایت اور اس کی صالح قدروں کے کبھی منکر نہیں ہوئے۔ وہ ہر نوع کے تجربے اور انحراف کے قائل تھے لیکن اس میں اعتدال و توازن کو بھی ضروری خیال کرتے تھے۔ انھوں نے اپنے ایک اہم مضمون ”ہیئت کی تلاش میں“ اس کا اظہار یوں کیا ہے:

”یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ ہر جدید شاعر کے خیالات لازمی طور پر اپنے لیے موزوں لباس کے ساتھ برآمد ہوتے ہیں۔ کیوں کہ شعر میں بعض دفعہ انفرادیت کی طرف زیادہ توجہ بھی بے جان الفاظ و تراکیب کی افراط کی صورت میں ظاہر ہونے لگتی ہے جس سے اسلوب بیان ضرورت سے زیادہ نجی اور غیر متحرک ہو کر رہ جاتا ہے۔ ہر ندرت اس قابل نہیں کہ اسے آنکھیں بند کر کے قبول کر لیا جائے۔ جب تک ندرت کے ساتھ جدت شامل نہ ہو وہ محض تکنیک کی بے جان نمائش بن کر رہ جاتی ہے۔ شاعری کی ترقی محض خلا میں قلابازیاں لگانے سے نہیں ہو سکتی بلکہ پرانے اور نئے اسلوبوں کو آپس میں سمو کر نئی تخلیق کرنے ہی سے ہو سکتی ہے۔“ ۱

تسلل خیال، جامعیت، ارتکاز اور وحدت کی خوبیوں کی بنیاد پر ہی جدید نظم ان کی توجہ

کا مرکز بنی۔ غزل کو وہ زمیندارانہ نظام کی یادگار تصور کرتے تھے۔ انہیں اس بات سے بھی پورا اتفاق تھا کہ غزل میں عصری مسائل کو پیش کرنے کی صلاحیت باقی نہیں۔ یہ الگ بات کہ ان کے دوسرے معاصر مثلاً میراجی وغیرہ نے غزلوں کو بھی اپنے اظہار کا ایک ذریعہ بنایا لیکن اس عہد کا مجموعی رجحان نظم گوئی کا تھا۔ راشد نے خاص طور پر آزاد نظم کی ہیئت کو اپنے داخلی اور خارجی مسائل کے بیان کا ذریعہ بنایا۔ راشد کا پہلا مجموعہ ”کلام“ ”ماورا“ ہے جو ۱۹۴۲ء میں شائع ہوا تھا۔ اس میں چند ایک پابند نظموں کے علاوہ بیشتر آزاد نظمیں شامل ہیں۔ اس اعتبار سے اسے آزاد نظموں کا پہلا مجموعہ کہا جاسکتا ہے۔ ہر بڑے شاعر کی طرح راشد کے یہاں شاعرانہ فکر کا بتدریج ارتقا دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس ارتقا کی پہلی منزل ”ماورا“ کی نظمیں ہیں۔ اس مجموعے کی بیشتر نظمیں رومانی اور غنائی کیفیت سے معمور و مملو نظر آتی ہیں۔ ان نظموں میں بھی بعض نظمیں فکری و فنی اعتبار سے کم مرتبہ ہیں۔ اور ان میں فکر و خیال کی سطح پر کوئی نیا پن نہیں ہے اور نہ ہی اسلوب و بیان کی سطح پر کسی قسم کی جدت موجود ہے۔ ”رخصت“، ”مری محبت جواں رہے گی“، ”انسان“، ”ایک دن لارنس باغ میں“، ”میں اسے واقف الفت نہ کروں“ وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن میں عشقیہ اور رومانی جذبات کی یک رخی پیش کش موجود ہے۔ ان نظموں میں ذاتی تجربے کی صداقت اور داخلی سوز و گداز کی تلاش بے سود ہے۔ پھر بھی یہ نظمیں اظہار و بیان کی خوش سلیقگی کے جوہر سے پر نظر آتی ہیں۔ یہ خود سلیقگی ان کی بعد کی نظموں میں فنی رچاؤ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ راشد کی ابتدائی نظموں پر اختر شیرانی کی نظموں کی سی عشقیہ کیفیت کے اثرات نمایاں ہیں لیکن جوں جوں شاعر کا شعور بالیدہ ہوتا جاتا ہے، فکر و خیال میں بھی وسعت و گہرائی پیدا ہوتی جاتی ہے۔ شاعر جب خارجی دنیا کی تلخ حقیقتوں سے متصادم ہوتا ہے تو فرار کی راہ ہموار ہوتی ہے۔ وہ خیال کی دنیا میں پناہ کا آرزو مند ہوتا ہے۔ رومانیت کا یہ تصور راشد کی جن نظموں میں پورے فنی انضباط کے ساتھ بیان ہو سکا ہے وہ ہیں ”وادی پنہاں“، ”رفعت“، ”ہونٹوں کا لمس“، ”ستارے“ وغیرہ۔ ”وادی پنہاں“ مغرب و مشرق سے ماورا ایک ایسی دنیا کی آرزو کو پیش کرتی ہے جو عیش و عشرت کی دنیا ہے۔ اس قسم کی خواہش یکسانیت کی زندگی سے اوہنے کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوتی ہے۔ کم و بیش ”رفعت“ میں ایک ایسی دنیا میں پناہ گزیں ہونے کی آرزو

کی گئی ہے جو مسرت بخش اور راحت افزا ہے۔ ”ہونٹوں کا لمس“ معشوق کی نرم و نازک ہونٹوں کے بوسوں کی سرشاری اور سرمستی کی سحر آگئیں کیفیت کو بیان کرتی ہے۔ یہ نظم جنسی تلمذ کی عمدہ مثال ہے۔ مثال کے لیے نظم کا یہ بند ملا حظہ کیا جاسکتا ہے:

تیرے رنگین رس بھرے ہونٹوں کا لمس
اور پھر ”لمس طویل“

جس سے ایسی زندگی کے دن مجھے آتے ہیں یاد
میں نے اب تک جو بسر کی ہی نہیں

اور ایک ایسا مقام

آشنا جس کے نظاروں سے نہیں میری نگاہ

تیرے اک لمس جنوں انگیز سے

کیسے کھل جاتی ہے کرنوں کے لیے اک شاہراہ

(”ہونٹوں کا لمس“)

راشد کے یہاں ایسی دوسری نظمیں بھی موجود ہیں جن میں جنسی مسائل کو بیان کیا گیا ہے۔ اس قبیل کی نظموں پر فرائڈ کے نظریہ تحلیل نفسی کے اثرات نمایاں ہیں۔ لاشعور کی مدد سے جنسی نا آسودگی کے تجربے کو بیان کرنے والی نظموں میں ”مکافات“ ایک مثالی نظم ہے:

لوٹل رہی ہے مرے ضبط کی سزا مجھ کو

کہ ایک زہر سے لبریز سے شباب مرا

اذیتوں سے بھری ہے ہر ایک بیداری

مہیب و روح ستاں ہے ہر ایک خواب میرا

(”مکافات“)

مذکورہ بند میں جنسی نا آسودگی کا جو تجربہ بیان ہوا ہے اس میں ایک ایسا کرب موجود ہے جو شاعر کی داخلی زندگی کی محرومیوں کا شاخسانہ ہے۔ حصول لذت کی ناکامی مسلسل اس کے لیے آزار جاں بن جاتی ہے۔ جس کی تسکین کے لیے وہ بدن کا متلاشی ہوتا ہے جس کے وسیلے سے وہ

اپنی جنسی خواہشوں کو پورا کر سکے۔ ”طلسم جاوداں“ جنسی لذت کوشی کے رویے کو بیان کرتی ہے:

دیکھ اس جذبات کے نشے کو دیکھ
تیرے سینے میں بھی اک لرزش سی پیدا ہوگئی
زندگی کی لذتوں سے سینہ بھر لینے بھی دے
مجھ کو اپنی روح کی تکمیل کر لینے بھی دے

(”طلسم جاوداں“)

اس نظم میں جنسی لذت کی جس خواہش تکمیل کی طرف اشارہ کیا گیا ہے بالکل اسی نوع کے جنسی تجربے کا اظہار اس نظم میں بھی نمایاں ہے:

اس زمستان کی جنوں خیز حسیں رات کو دیکھ
آج اس ساعتِ دزدیدہ و نایاب میں بھی
تشنگی روح کی آسودہ نہ ہو
جب تیرے جسمِ جواں میں ہے نیشانِ بہار
رنگ و نکہت کا فشار

(”اتفاقات“)

راشد کے یہاں میرا جی کی طرح معشوق کے جسم کا لمسی اظہار تصوراتی یا خیالی سطح پر موجود نہیں بلکہ ان کے یہاں عورت اپنے پورے خدو خال کے ساتھ حقیقی سطح پر موجود ہے۔ جنس کے متعلق ان کا ہر معاملہ ان کے تجربے کا حصہ ہے۔ جسے وہ پوری طرح سے اپنی نظموں میں بیان کرتے ہیں:

آہ میں بھول جاؤں
زندگی سے اپنا ربط او لیں
ایک دور افتادہ قریے کے قریب
اک جنوں افروز شام
نہر پر شیشم کے اشجار بلند

چاندنی میں ان کی شاخوں کے تلے تیرے پیمانِ وفا کا وہ اظہار طویل

(”رابطِ اولیں“)

یہاں شاعر معشوق سے اپنے قربِ اولیں کے تجربے کو بیان کرتا ہے۔ وہ قربِ اولیں جس میں بوسوں کی سرشاری پوشیدہ ہے اور پیمانِ عہدِ وفا کا اظہار بھی۔ ماضی قرب کا یہ تجربہ شاعر کی داخلی زندگی کے انتشار اور اس کی جنسی نا آسودگی کا سبب ہے۔

راشد کی شاعری خارج کے مقابلے میں داخل پر زیادہ زور دیتی ہے۔ یعنی ان کے یہاں داخلی مسائل کا اظہار اپنی توانا صورت میں موجود ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ انہیں خارجی مسائل سے کوئی دلچسپی نہیں۔ وہ خارجی حقیقتوں کو بھی اہمیت دیتے ہیں لیکن اس حد تک جس حد تک وہ فرد کی داخلی زندگی کو متاثر کرتے ہیں۔ ان کی نظموں میں جدید عہد کا انسان موجود ہے جو اپنی ذہنی، نفسیاتی اور داخلی الجھنوں اور مسئلوں کو صیغہ راز میں نہیں رکھتا بلکہ پوری جرات و بیباکی کے ساتھ بیان کرتا ہے۔ وہ قدم قدم پر سماج کی فرسودہ قدروں کے تئیں صدائے احتجاج بلند کرتا ہے۔ جنسی خواہشات کو دبانے کے بجائے اس کے حصول کا آرزو مند نظر آتا ہے۔ وہ مذہب، اخلاق اور سیاست وغیرہ کے ہر لچر اور بوسیدہ نظاموں اور ضابطوں کا منکر ہے اور اسے بدلنے کے لیے ہمیشہ مائل بہ عمل دکھائی دیتا ہے۔ راشد کا عصری انسان اپنی تمام تر خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ مختلف مرحلوں کو طے کرتا ہوا ہمارے سامنے آتا ہے۔ ”مادرا“ کی اکثر و بیشتر نظموں میں یہ انسان موجود ہے۔ ”مکافات“ اور ”حزنِ انسان“ میں یہ آدمی اپنی تکمیل کے نقطہ عروج پر دیکھا جاسکتا ہے۔ سلیم احمد لکھتے ہیں:

”راشد کی نظم نے پہلے تو رومانی انسان کی نفی کی اور اس کے نچلے دھڑ کو اوپر

کے دھڑ سے جوڑ کر پورا آدمی بنا دیا۔ اور جب آدمی مکمل ہو گیا تو اس نے اپنی

محبوبہ کو بھی مکمل کر لیا۔ پھر بھی چونکہ دونوں رومانی ذہنیت کا شکار رہ چکے ہیں

اس لیے رومانیت کا بھوت مختلف شکلوں میں ان کی تکمیل میں کھنڈت ڈالتا

رہتا ہے اور راشد نے ان کا بیان بھی بڑی ذہنی دیانت داری کے ساتھ کیا

ہے.....راشد کا یہ کارنامہ کیا کم ہے کہ نئی نظم کی روایت میں پہلی بار اس نے ہمیں وہ پورا عمل دکھایا جس کے ذریعے ہم رومانیت اور کسری آدمی کے بھوتوں سے نجات پاسکتے ہیں۔ ان معنوں میں راشد کی ”ماورا“ صرف نئی نظم ہی نہیں پوری اردو شاعری میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔“ ۱

اس میں شبہ نہیں کہ راشد کی نظموں میں جدید انسان یا فرد موجود ہے وہ فطری آزادی کا قائل ہے۔ وہ اپنے ہر عمل کو بغیر کسی خارجی دباؤ کے بیان کرتا جاتا ہے۔ ان کی اکثر و بیشتر نظموں میں منطقی استدلال سے زیادہ جذباتی رویہ نمایاں ہے۔ اور یہ رویہ ان کے دوسرے مجموعہ کلام ”ایران میں اجنبی“ میں بھی موجود ہے۔ یہ مجموعہ کلام ۱۹۵۷ء میں شائع ہوا تھا۔ دوسرے جنگ عظیم کے دوران ایران اور دوسرے مشرقی ممالک میں فوجی ملازمتوں کے توسط سے ہونے والے تجربات و مشاہدات کو راشد نے اس مجموعے کی زیادہ تر نظموں میں بیان کیا ہے۔ یہاں بھی راشد کا اظہار و بیان اور فنی طریق کار وہی ہے جو ”ماورا“ کی نظموں کی خوبی سمجھی جاتی ہے۔ ”ایران میں اجنبی“ کی نظموں میں جذبے کی روش عام ہے۔ یعنی منطقی استدلال کے مقابلے میں وہ ہر شے اور ہر تجربے کو جذبات کی کسوٹی پر پرکھتے اور جانچتے نظر آتے ہیں۔ اس مجموعے کی نظموں کے متعلق کنول کرشن بآلی لکھتے ہیں:

”یہاں بھی وہ منطقی استدلال کے مقابلے میں جذباتی استدلال ہی کو ترجیح دیتے ہیں۔ اور اشیا کو دیکھنے، محسوس کرنے اور سوچنے کا انداز بھی اپنے پہلے ذاتی نقطہ نظر کے مطابق ہی فطری اور آزاد رکھتے ہیں۔ یہاں بھی وہ سیاسی نظریوں اور فلسفوں سے الگ شاعر کی اپنی سوچ کو ہی اہمیت دیتے ہیں اور اس طرح اس مجموعہ کی نظموں کی تخلیق میں بھی انفرادی آزاد خیالی کا دامن تھامے رہتے ہیں۔ یہاں بھی ان کے عام موضوع مغربی سامراج کے شکنجوں میں جکڑے ہوئے ایشیا کے بے بس، غلام، خوار اور کاہل زندگی اور ایشیائیوں

کی مظلومیت، لاکرداری، تقدیر پسندی اور ماضی پرستی ہی سے ماخوذ ہیں۔
یہاں بھی کینوس پر وہ مشرقی زندگی کے بعض حالات، واقعات اور کرداروں
کی آزاد تصویر کشی کرتے ہیں۔ یہاں بھی نفرت کے بجائے انسانی محبت کے
خواب موجود ہیں۔ لیکن رجائیت کے بجائے شکست خوردگی کا احساس بھی
وہی ہے۔ یہاں بھی مشرق کی آزاد اور تعمیر نو کی خواہش موجود ہے۔“^۱

اس مجموعے کے مطالعے سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ اس کی اکثر و بیشتر نظموں میں
شاعر کا رویہ خالص انفرادی نوعیت کا حامل ہے۔ یہاں راشد نے مغرب و مشرق کے تصادم اور
اس تصادم کے نتیجے میں رونما ہونے والے المیوں کو استعاروں اور پیکروں کے ایک غیر منقسم ربط
و تسلسل میں بیان کیا ہے۔ اس کی نمایاں نظم ”ایران میں اجنبی“ کے نام سے لکھے گئے تیرہ کینوز
ہیں۔ ان کینوز کے متعلق راشد لکھتے ہیں:

”ان کینوز میں غیر ملکی اقتدار کے جوئے کے نیچے دبے ہوئے ایشیا کے
مسائل اور دنیا کے اس حصے میں غیر ملکی سیاسی مفادات کی چھلش کا احاطہ کیا
گیا ہے۔“^۲

راشد کی یہ طویل نظم نہ تو ایران کی سیاسی صورت حال کا اظہار ہے اور نہ ہی وہاں کے
اخلاقی زوال کی روداد۔ بلکہ مغرب و مشرق کے تصادم اور ٹکراؤ کا ذہنی اور فکری تجربہ ہے۔ یہ نظم
اس تجربے کا فنی اظہار ہے جسے شاعر نے اپنے وطن سے دور ملک ایران میں حاصل کیا۔ ان
کینوز میں بیان کیے گئے تجربات اردو شاعری میں ایک نئے انحرافی باب کا اضافہ ہیں۔ فکر کے
علاوہ فنی طریق کار اور تکنیک کے اعتبار سے بھی یہ نظمیں انوکھی اور اچھوتی تسلیم کی جاتی ہیں۔ اس
کی تکنیک خالص افسانوی اور مکالماتی ہے۔

راشد کی نظموں کا ایک بنیادی رجحان سیاسی بصیرت کا ہے۔ یعنی ان کے یہاں سیاست

۱۔ ”آزاد نظم اردو شاعری میں“، ص ۱۲۶-۱۲۷

۲۔ نیادور (خاص نمبر)، ص ۱۶۹

کا ایک واضح تصور موجود ہے۔ وہ سیاسی معاملات کو کسی خاص ملک کے جغرافیائی تناظر میں دیکھنے کے قائل نہیں بلکہ وہ اسے مغرب و مشرق کے طول عرض میں ہونے والی تبدیلیوں کے محرکات کے طور پر دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں:

مرے ہاتھ میں ہاتھ دے

مرے ہاتھ میں ہاتھ دے

کہ دیکھی ہیں میں نے

ہمالہ والونہ کی چوٹیوں پر شعائیں

انہیں سے وہ خورشید پھوٹے کا آخر

بخارا سمرقند بھی سالہا سال سے

جس کی حسرت کے در یوزہ گر ہیں

(”تیل کے سوداگر“)

اسی روحِ شب گرد کا

اک کنایہ ہے شاید

یہ ہجرت گزینوں کا کھرا ہوا قافلہ بھی

جو دستِ ستمگر سے مغرب کی مشرق کی پھائیوں میں

بھٹکتا ہوا پھر رہا ہے

(”دستِ ستمگر“)

مذکورہ نظموں کی تخلیقی بنیاد سیاسی بصیرت ہے جو مختلف ادوار میں مختلف ملک و قوم کے لوگوں کو متاثر کرتی رہی ہے۔ یہاں راشد کی سیاسی فراست انسانی مساوات سے پوری طرح مربوط نظر آتی ہے۔ یہی وہ نقطہ ہے جو ان نظموں کو ہمہ گیریت و آفاقیت سے ہمکنار کرتی ہے۔ ان نظموں کا مطالعہ کسی خاص سیاق و سباق کے حوالے سے ممکن نہیں۔ ”ایران میں اجنبی“ میں ایسی متعدد نظمیں موجود ہیں جو فنی استحکام، رمز نگاری، علامتی نظام اور اسلوب و بیان کی حسن کاری کی مثالیں ہیں۔ ”سبا ویراں“ راشد کی ایک ایسی ہی نظم ہے جس کی فکری بلندی اور فنی عظمت سے

کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ ”نمرود کی خدائی“، ”داشتہ“، ”سایہ“، ”کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم“، ”خیلہ ساز“ اور ”یہ دروازہ کیسے کھلا“ وغیرہ بھی ”ایران میں اجنبی“ کی کامیاب ترین نظمیں ہیں جن میں راشد کافی شعور نقطہ عروج پر نظر آتا ہے:

یہ دروازہ کیسے کھلا
وہ کتبہ جو پتھر کی دیوار پر بے زباں سوچتا تھا
ابھی جاگ اٹھا ہے
وہ دیوار بھولے ہوئے نقش گر کی کہانی
سنانے لگی ہے
تکیلے ستوں پر وہ صندوق جس پر
سیہ رنگ ریشم میں لپٹا ہوا ایک کتے کا بت
جس کی آنکھیں سنہری
ابھی بھونک اٹھا ہے
وہ لکڑی کی گائے کا سر
جس کی پیتل کے سینگوں میں بربط
جو صدیوں سے بے جان تھا
جھنجھٹانے لگا ہے
وہ ننھے سے جوتے جو غلٹ میں ایک دوسرے سے
الگ ہو گئے تھے
یکا یک بہم مل کے اترا کے چلنے لگے ہیں

(”یہ دروازہ کیسے کھلا“)

یہ نظمیں ”ماورا“ کی نظموں سے اس اعتبار سے مختلف ہیں کہ ان میں راشد کا فن زیادہ پختگی کے ساتھ ظاہر ہوا ہے۔ ”ماورا“ کی نظموں میں پابند نظم کی تکنیک کو برتا گیا ہے جب کہ ”ایران میں اجنبی“ کی اکثر و بیشتر نظموں میں مصرعوں کی مساوی تقسیم سے شعوری طور پر گریز کیا

گیا ہے۔ یہاں آہنگ کا تنوع بھی موجود ہے اور دبیز استعاروں اور ٹھوس پیکروں کو بھی بروئے کار لایا گیا ہے۔ راشد کا تیسرا مجموعہ ”لا۔ انسان“ شاعر کے فن کو ایک نئی سمت عطا کرتا ہے۔ اس مجموعے کی زیادہ تر نظمیں انسانی وجود اور اس کی گم شدہ معنویت کے المیوں کو بیان کرتی ہیں۔ یہاں راشد انسان کا ایک ایسا آفاقی تصور پیش کرتے ہیں جو شکست و ریخت کے عمل سے گزر کر اپنی وجودی معنویت سے پوری طرح محروم ہو چکا ہے:

مرگ اسرائیل سے

اس جہاں کا وقت جیسے کھو گیا، پھرا گیا

ایسی تنہائی کہ حسن تام یاد آتا نہیں

ایسا سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں

(”اسرائیل کی موت“)

آئینہ ایک پر اسرار جہاں میں اپنے

وقت کی اوس کے قطروں کی صدا سنتا ہے

عکس کو دیکھتا ہے اور زباں بند ہے وہ

شہر مدفون کے مانند ہے وہ

اس کے نابود کو ہم ہست بنائیں کیسے

آئینہ حس و خبر سے عاری

(”آئینہ حس و خبر سے عاری“)

کیا کہیں گے اس نئے انسان سے ہم

ہم تھے کچھ انسان سے کم؟

رنگ پڑھتے تھے ہم بارانِ سنگ

تھی ہماری ساز و گل سے، نغمہ و نکبت سے جنگ

آدمی زادے کے سائے سے بھی تنگ

(”گداگر“)

مذکورہ نظمیں انسانی وجود کی کم مائیگی، محرومیوں اور نارسائیوں کے المیوں کا تخلیقی عرفان ہیں۔ یہاں وجود کی گم شدہ معنویت کو حاصل کرنے کی جس تمنا کا اظہار کیا گیا ہے اسے شدت کے ساتھ محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ان نظموں میں افکار و جذبات ایک دوسرے سے باہم مربوط و مبسوط نظر آتے ہیں۔ راشد کے فن کا یہ معجزہ ہے کہ انھوں نے اپنے تجربات و مشاہدات کو مغرب و مشرق کے طول و عرض پر پھیلا کر اسے مکمل طور پر استعاراتی وحدت میں تبدیل کر دیا ہے۔ ”ابولہب کی شادی“ اور ”حسن کوزہ گر“ ان کی دوسری قابل ذکر نظمیں ہیں۔ ان کی نظموں کے بیان اور اسلوب پر ”ایران میں اجنبی“ کی نظموں کے اسلوب بیان کے اثرات نمایاں ہیں۔ یعنی ان نظموں کے اسلوب ”ایران میں اجنبی“ کی نظموں کے اسلوب کی توسیع معلوم ہوتے ہیں۔ یہاں اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ راشد کے یہاں بعض نظمیں ایسی بھی ہیں جن میں بیانیہ لہجہ اور خطیبانہ آہنگ زیادہ نمایاں ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان نظموں میں تاثر، کیفیت اور سوز و گداز کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ اس مجموعہ کے بارے میں خلیل الرحمن اعظمی رقم طراز ہیں:

”لا، انسان“ راشد کا تیسرا اور تازہ ترین مجموعہ ہے جو کچھ ہی دنوں پہلے شائع ہوا ہے۔ اس مجموعے میں راشد کا فن ایک نئی منزل کی طرف بڑھتا نظر آتا ہے جیسا کہ اس مجموعے کے نام سے ظاہر ہے۔ اب راشد کی شاعری کا مرکز و محور آفاقی انسان ہے جو قدروں کی شکست و ریخت میں اپنے وجود کا معنی و مفہوم کھو بیٹھا ہے۔ گویا راشد اب ”مشرق“ کے حدود سے نکل کر ایک وسیع تر افق کی طرف گامزن ہیں اور ان کی نظموں میں دانشوری کے جوئے تیور نظر آ رہے ہیں وہ انہیں وجودی فکر سے قریب کر دیتے ہیں۔“^۱

جیلانی کا مرآن نے بھی راشد کی شاعری میں اس انسان کو دریافت کرنے کی کوشش کی ہے جس کی ذہنی نشو و نما میں آدم کی الہامی روایت نے اہم کردار ادا کیا ہے:

”راشد نے اپنی نظموں میں انسان کا اُن مختلف مقامات کے حوالے سے ذکر کیا ہے جن سے انسان تاریخی زمانے میں گزرا ہے اور عہد حاضر میں بھی گزر رہا ہے۔ اس انسان کے بارے میں ہمارا علم کچھ کم نہیں ہے۔ تاہم انسان کے ایک ایسے مقام کا بھی راشد نے اپنی شعری کیفیت میں ذکر کیا ہے جو تاریخی زمانے سے پہلے دکھائی دیتا ہے..... راشد نے انسانیت کے جس سلسلے کو اپنی فکر کا محور بنایا ہے اس میں حیوانِ ناطق کو انسان کہا گیا ہے۔“^۱

اس میں شبہ نہیں کہ راشد نئی نظم کو فکری اور فنی وسعت سے ہمکنار کر کے اسے ایک نئی سمت و رفتار عطا کی۔ جس سے ان کی جدت پسند طبیعت اور انحرافی مزاج کی تصدیق ہوتی ہے۔

(۲) میراجی

جدید نظم نگاری کے منظر نامے پر راشد اور میراجی کا نام ایک ساتھ نمایاں ہوتا ہے کہ یہ دونوں ایک دوسرے کے معاصر اور آزاد نظم کے مبلغ و مفسر تھے۔ میراجی اپنے عہد کے سب سے بڑے جدت طراز، انحراف پسند اور بدنام شاعر تسلیم کیے جاتے ہیں۔ ان کی بدنامی کی سب سے بڑی وجہ ان کے بعض موضوعات تھے۔ ان کی شاعری کا ایک بڑا حصہ جنسی مسائل و نکات کی ترجمانی کرتا ہے۔ میراجی کی جنسی شاعری پرفرائڈ کے تحلیل نفسی کے اثرات واضح ہیں۔ لاشعور کی بیکراں دنیاؤں کی تشنگی کو دریافت کر کے انہیں سطح شعور پر نمایاں کرنے میں انہیں قابل رشک مہارت حاصل تھی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ وہ حیات و کائنات کے تمام مسائل کو جنس کے حوالے سے حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ راشد کے یہاں سماج و معاشرت اور مذہب و سیاست کا وسیع دائرہ موجود ہے جب کہ میراجی کے یہاں اس نوع کا کوئی دائرہ نہیں بلکہ جنس کا ایک چھوٹا سا مرکز ہے جس کے گرد وہ ہمہ وقت طواف کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ زندگی کے تمام تجربوں میں جنسی تجربوں اور نفسیاتی تجربوں کو وہ بہر طور مقدم اور افضل سمجھتے ہیں۔ لہذا اس مقام پر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ڈی۔ رتج۔ لارنس کی طرح ہی میراجی کی شاعری میں بھی جنس کو مذہب کی سی عقیدت مندانہ حیثیت حاصل ہو گئی ہے۔ اپنی جنسی شاعری کے متعلق وہ خود لکھتے ہیں:

”جنسی فعل اور اس کے تعلقات کو میں قدرت کی بڑی نعمت اور زندگی کی سب سے بڑی راحت اور برکت سمجھتا ہوں اور جنس کے گرد جو آلودگی تہذیب و تمدن نے جمع کر رکھی ہے وہ مجھے ناگوار گزرتی ہے۔ اس لیے ردِ عمل کے طور پر دنیا کی ہر بات کو جنس کے اس تصور کے آئینے میں دیکھتا ہوں جو فطرت کے عین مطابق ہے اور جو میرا آدرش ہے۔“ ۱

مذکورہ اقتباس کی روشنی میں میراجی کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات بہ آسانی سمجھ میں آ جاتی ہے کہ پہلے جنس ان کے یہاں سماج کی فرسودہ رسوم اور مجہول قدروں سے انکار و

احتجاج کا ذریعہ بنتی ہے۔ پھر وہی جنس ان کی پرستش کا مرکز ٹھہرتی ہے۔ جنسی پرستش ہی کا یہ نتیجہ تھا کہ میراجی اپنے تخلیقی عمل کو ہندوستان کی قدیم تہذیب و ثقافت اور ہندی اور سنسکرت شعریات سے ہم آہنگ کے اپنی شاعری کی ایک الگ بوطیقہ مرتب کی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ میراجی کی شاعری میں سنسکرت اور ہندی شاعری کی علامتوں اور تلمیحوں کو اپنانے کا عمل نمایاں ہے۔

چونکہ میراجی کے زمانے میں جنسی فعل کا بے باکانہ اظہار خلاف اخلاق سمجھا جاتا تھا اور ان کی شاعری کے موضوعات جنسی تھے اس لیے انھوں نے جنسی مسائل کے بیان میں علامتوں کی دبیز چادر ڈال دی تھی۔ ان کی نظموں میں پائے جانے والے ابہام کی پہلی وجہ یہی جنسی موضوعات تھے اور دوسری وجہ آزاد نظم کی ہیئت تھی۔ یعنی یہ نئی ہیئت بھی ابہام کی متقاضی تھی۔ یعنی اس میں جو تجربہ بیان ہوتا تھا اس میں تہہ داری کو ملحوظ خاطر رکھنے کے لیے علامتوں کا استعمال ضروری تھا۔ میراجی کی نظموں میں ابہام کی جو دھند پائی جاتی ہے وہ ہیئت سے زیادہ اپنے موضوعات کی وجہ سے ہے۔ یہ صحیح بھی ہے کہ جب تک جنسی مسئلہ علامتوں کے توسط سے متشکل نہ ہو گا اس وقت تک اس کی جمالیاتی قدر و قیمت متعین نہیں ہوگی۔ میراجی کی ابتدائی نظموں میں ابہام کا دباؤ قدرے بعد کی نظموں کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہے۔ جیل جالبی نے صحیح لکھا ہے:

”جب میراجی نے شاعری شروع کی تھی تو یہ ابہام بہت گہرا تھا لیکن وقت

کے ساتھ ساتھ جیسے جیسے یہ عام شعور کا حصہ بنتا گیا ابہام کا رنگ بھی ہلکا پڑتا

گیا اور آج جب ہم اس شاعری کو پڑھتے ہیں تو یہ زیادہ رواں، صاف اور پُر

اثر نظر آتی ہے۔ آج اس رنگ نے نئی نسلوں کی شاعری میں اتر کر اپنی

اجنبیت دور کر دی ہے۔“^۱

اس میں شبہ نہیں کہ میراجی نے اپنے جنسی اور دوسرے داخلی تجربوں کو علامتوں کی سطح پر

بھرپور طریقے سے برتنے کی اولین کوشش کی تھی۔ اور معنی کی تخلیق میں علامتوں سے حد درجہ کام

لیا تھا۔ اس باب میں ڈاکٹر تبسم کاشمیری لکھتے ہیں:

”میراجی کی شاعری علامت کا بھرپور تجربہ اپنے ہمراہ لائی تھی۔ اس قسم کا تصور اردو شاعری کے لیے نیا تھا۔ میراجی نے جن معنوی رشتوں کو معنی کی اصل حقیقت قرار دیا، وہ اسی علامتی عمل سے وجود میں آئے تھے اور ان کے تصورات پرانے شعری تصورات سے مختلف تھے، یہاں فرق بنیادوں کا تھا۔“^۱

میراجی کے زمانے تک کا بنیادی موضوع حقائق بنی سے عبارت تھا۔ یعنی واقعیت کا وہ رجحان جو خارجی دنیا سے اخذ کیے جاتے وہ نظموں میں بیان کر دیئے جاتے تھے۔ لیکن میراجی نے اس روش سے خود کو شعوری طور پر باز رکھا اور نفسیاتی دروں بنی کو اپنے تخلیقی عمل کا محور و مرکز بنایا۔ نتیجتاً نئی نظم کا خارجی حقائق سے شروع ہونے والا یہ سفر داخلی دنیاؤں کی طرف مراجعت کر جاتا ہے۔ جسے وزیر آغانشیب کی طرف لڑھکنے کے آغاز سے تعبیر کرتے ہیں:

”جدید اردو نظم میں فراز سے نشیب کی طرف لڑھکنے کا آغاز میراجی سے ہوتا ہے لیکن میراجی نے اپنی مدافعتی قوتوں کی مدد سے تحفظ ذات کی کوشش بھی کی۔ جس کے نتیجے میں تصادم اور آویزش کے متعدد پہلو اس کی نظموں میں ابھرتے چلے آئے ہیں۔ بڑی بات یہ ہے کہ میراجی سے اردو نظم کی ایک نئی جہت کا آغاز ہوتا ہے۔“^۲

میراجی کی نظموں میں جو نفسیاتی دروں بنی اور ذہنی الجھنوں کا فشار پایا جاتا ہے وہ دراصل ان کے گہرے مطالعے کا بالواسطہ نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ انھوں نے مغرب کے منتخب ادب پاروں کا نہایت باریک بینی سے مطالعہ کیا تھا۔ انگریزی اور دوسری مغربی زبانوں کے بڑے فن کاروں اور شاعروں مثلاً ڈی۔ ایچ۔ لارنس، ٹامس مور، بودلیئر، ہائسن، پوشکن وغیرہ کی مشہور نظموں کا اردو میں ترجمہ کیا۔ ترجمے کے علاوہ میراجی نے مذکورہ شعرا کے فن پر تنقیدی مضامین

۱۔ ”اردو شاعری میں علامت نگاری“، ص ۱۷۰

۲۔ ”اردو شاعری کا مزاج“، ص ۳۷۶

بھی قلم بند کیے۔ ”مغرب و مشرق کے نغمے“ کے مضامین اسی نوعیت کے ہیں جن سے میراجی کی خلا قانہ ذہنی صلاحیت اور تنقیدی شعور کا اندازہ ہوتا ہے۔ مغربی شعر و ادب سے قریب تر ہونے کا یہ نتیجہ نکلا کہ ان کی نظموں میں فکری پختگی اور ہیتی اور اسلوبی تجربوں کی رنگارنگی پیدا ہو گئی۔ میراجی کے یہاں پائی جانے والی جنسی بے ترتیبی میں جہاں ایک طرف فرانڈ کے نظریہ تحلیل نفسی نے معاونت کی وہیں ان کی ذاتی زندگی کی اس محرومی نے بھی حصہ لیا جو میراسین سے یک طرفہ عشق سے پیدا ہوئی تھی۔ عشق کی ناکامی میراجی کی زندگی میں ایک بڑا حادثہ ثابت ہوئی۔ جس کے متعلق حامدی کا شمیری لکھتے ہیں:

”عشق کی یہ ناکامی میراجی کے لیے کوئی معمولی حادثہ نہ تھا، یہ ناکامی ان کی داخلی زندگی کہ تہہ در تہہ جذباتی کیفیات کے لیے ہجوان خیز ثابت ہوئی، چونکہ ان کا عشق بنیادی طور پر جنسی جذبے کی بیداری کی ایک لہر تھا، اس لیے محبوب کے سانولے سلونے جسم اور اس کی لذتوں کی دوری میراجی کی جنسی تشنگی کی شدت کا باعث بن گئی اور ان کی کم و بیش تمام ذہنی اور تخلیقی قوتیں اسی جذبے کے اظہار پر مرکب ہونے لگیں اور یہ کہنا غلط نہیں کہ جنس ان کا محبوب موضوع بن گیا۔“^۱

میراجی کی شاعری کا مجموعی جائزہ لیا جائے تو یہ بات بہر حال طے ہو جاتی ہے کہ ان کے یہاں جنس کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ وہ زندگی کے جنسی پہلو پر حد سے زیادہ زور دیتے ہیں۔ میراجی کی آزاد نظموں کا غالب موضوع جنس ہے۔ جنسی مسائل کو اہمیت دینے کا ہی نتیجہ ہے کہ دوسرے سماجی موضوعات ان کی نظروں سے اوجھل ہو گئے۔ میراجی کی آزاد نظمیں دو حصوں میں منقسم کی جاسکتی ہیں۔ آزاد نظموں کا ایک حصہ تو وہ ہے جس کے معنی واضح ہیں۔ یعنی ان میں کسی قسم کا ابہام یا اشکال موجود نہیں۔ اور دوسری نظمیں وہ ہیں جن میں اشاروں اور علامتوں کی دبیز تہیں موجود ہیں۔ ان نظموں میں ابہام کی حد درجہ کارفرمائی نمایاں ہے۔ جس کی وجہ سے ان

۱۔ ”جدید اردو شاعری اور یورپی اثرات“، ص ۳۷۳

کے معنی و مفہوم کا فوراً برآمد ہونا مشکل معلوم ہوتا ہے۔ ”سنگ آستان“، ”سرسراہٹ“، ”جارتی“، ”تفاوتِ راہ“، ”اونچا مکان“، میراجی کی ایسی ہی نظمیں ہیں جن پر فرائد کے نفسی نظریے کی گہری چھاپ ہے۔ ساتھ ہی ان کی نظموں میں علامتوں اور استعاروں کا ایک ایسا نظام موجود ہے جو معنی کے فشار میں بڑی حد تک موانع پیدا کرتا ہے۔ یعنی ان نظموں کا فوراً سمجھنا آسان نہیں۔

میراجی کو اپنے معاصر شعرا میں اس لیے امتیاز حاصل نہیں کہ انھوں نے صرف جنسی مسائل کو اپنی نظموں کا موضوع بنایا۔ بلکہ اس لیے کہ انھوں نے جنسی جذبے کو پوری صداقت کے ساتھ شعور اور لاشعور سے ہم آہنگ کر کے اسے آفاقی جہت عطا کر دی ہے۔ لیکن بعض نظموں میں جنسی جذبہ ابتذال کی حد میں داخل ہو گیا ہے۔ ”لب جو ببارے“ ان کی ایسی ہی ایک نظم ہے جو صرف جنسی تلذذ کی یک رخ تصویر کو پیش کرتی ہے۔ جب کہ ”کروٹیں“، ”دھوبی کا گھاٹ“، ”دوسری عورت“، ”نارسائی“، ”کھڑور“، ”مجھے گھریا آتا ہے“، ”مجاور“، ”دور کنار“، ”عدم کا خلا“ اور ”اجنتا کے غار“ ان کی ایسی نظمیں ہیں جن میں تہہ داری اور دبازت بدرجہ اتم موجود ہے۔ ”کروٹیں“ مادی شہر کے انسان کی جنسی گھٹن کو پیش کرتی ہے۔ یہاں انسان ایک شوہر کی حیثیت سے اپنی بیوی سے جنسی رشتہ قائم کرنے کے بجائے گفتگو ہی کے ذریعے جنسی تسکین حاصل کرنے کا آرزو مند نظر آتا ہے:

میٹھی باتوں کے نیچے جو پاتاں ہے
اس کی گہرائی سے ایک زہریلی ناگن ابھر آئے گی
رینگتے ریگتے اپنی پھنکار سے صاف کہہ دے گی چاہو تو مانو اسے
لیکن اس کی ہر بات میں جھوٹ ہے یوں سمویا ہوا
جیسے بادل کے گھونگھٹ میں کھویا ہوا
چاند کا روپ

(”کروٹیں“)

”دھوبی کا گھاٹ“ میں ایسے فرد کے داخلی احساس کو بیان کیا گیا ہے جو جنسی تشنگی میں مبتلا

ہے۔ اور جو گھاٹ پر پڑے ہوئے کپڑوں کو دیکھ کر جنسی تلذذ کا تصور کرتا ہے۔ یہ وہ عمل ہے جو جدید مشینی عہد کے انسانوں کی جنسی نا آسودگی اور ان کی ذاتی محرومیوں کا اشارہ ہے۔ اس نظم میں نام نہاد اخلاقی قدروں پر شدید قسم کا طنز کیا گیا ہے۔ وہ اخلاقی قدریں جو انسان کی فطری آزادی میں ہر جگہ حائل ہوتی رہتی ہیں جنسی تشنگی کا احساس نظم میں جا بجا دیکھا جاسکتا ہے:

اوئی، دیکھو تو، ذرا چین سے بیٹھو تم بھی

کیسے بے صبر ہو، تم نے شاید

کبھی یہ ہاتھ، یہ چہرہ، یہ ابھی ہوئی بالی، یہ مرے سر سے سرکتا ہوا

رنگین دوپٹہ نہیں دیکھا، جب ہی.....

دیکھنے والا نگاہوں سے یہ کہتا ہے کہ ہاں ہاں میں نے

کبھی دیکھے ہی نہیں

(”دھوبی کا گھاٹ“)

”ایک شام کی کہانی“ میں بھیل کی بیٹی کو جنسی تلذذ کی طرف مائل کرنے کی کوشش کی گئی

ہے۔ جو اپنے عاشق کے انتظار میں رقص کر رہی ہوتی ہے۔ شاعر اسے اکساتا ہے کہ وہ اپنے

عاشق کے انتظار سے تائب ہو کر جوانی کے رنگین لمحوں کی راحت کس لطف لے۔ ”دوسری

عورت“ میں بھی جنسی جذبے کی تسکین کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہاں شاعر ایک عورت کے بدن

سے متلذذ ہونا چاہتا ہے:

پیرہن بیچ پہ رکھ دو، دراستادہ سے باہر آؤ

اک گھڑی درد کے تاریک نہاں خانے میں

تم سے مل کر ہی بسر کر لوں گا

میں تمہیں چاند سمجھ لوں گا، چمکتا ہوا چاند

اور پھر دل کو یہ سمجھاؤں گا، تو بادل ہے

ایک ہی پل کو برستا بادل

تجھے اک پل کو برستے ہوئے مٹ جانا ہے

((”دوسری عورت“))

”کٹھور“ میں شاعر اپنی ذہنی حالت کو ایک بزدلی بچے سے تعبیر کرتا ہے۔ اس نظم میں جنسی اور جذباتی نا آسودگی کو موثر انداز سے بیان کیا گیا ہے:

چن چن کلیاں صاف اور اجلی نرم چمکتی سیج بچھاتی
گلے لگائیں چو میں چائیں، سونا زوں سے ساتھ سلائیں
سوئے نہ سونے دے اوروں کو جاگے جگائے ہر آن
میرے من کا بالک الٹا، ہٹ کرتا جائے ہر آن
انوکھالا ڈلا کھیلن کو مانگے چندر ماں

((”کٹھور“))

”نارسائی“ بھی ایک ایسی ہی نظم ہے جس میں ذاتی محرومیوں کے لیے کو بیان کیا گیا

ہے:

رات اندھیری، بن سونا ہے کوئی نہیں ہے ساتھ
پون جھکولے پیڑ ہلا میں، تھر تھر کانپیں پات
دل میں ڈر کا تیر چبھا ہے، سینے پر ہے ہاتھ
رہ رہ کے سوچوں یوں کیسے پوری ہوگی رات

((”نارسائی“))

”مجھے گھریا داتا ہے“ میں وقت کی بے رحمی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہاں وقت کے سیل رواں میں ساحل کی جستجو کی گئی ہے۔ جب کہ ”مجادر“ میں ذاتی ناکامیوں اور محرومیوں کو پیش کیا گیا ہے۔ نظم میں معشوق کی جدائی میں بہنے والے آنسوؤں سے شاعر کی غمناک زندگی کی ترجمانی ہوتی ہے۔

”اجنتا کے غار“ میراجی کی طویل نظم ہے جو غاروں کے نقوش کی تہوں میں پوشیدہ کہانیوں کو بیان کرتی ہے۔ اس نظم میں ماضی کی تہذیبی قدروں اور ان کی عظمتوں کو دریافت کیا گیا ہے۔ میراجی کی یہ نظم اس لیے بھی اہمیت کی حامل ہے کہ اس میں شعور کی رو کی فنی تکنیک کو

بروئے کار لایا گیا ہے۔ پوری نظم میں شعریت اور نرم لہجہ غالب ہے۔

میراجی کی شاعری میں ہندو دیومالا اور فلسفے کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ وشنومت کا مذہبی تصور ان کے لاشعور میں رچا بسا معلوم ہوتا ہے۔ جس سے انھوں نے حد درجہ اکتساب فیض کیا ہے۔ شمیم حنفی میراجی کی شاعری کے اس پہلو کو نشان زد کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”میراجی نے ہندو فلسفے، خاص کر وشنومت کے بھگتی تصور کو، جوان کے حواس میں رچ بس جانے کی وجہ سے زندگی کی طرف ان کے رویے اور ان کے فنی شعور پر یکساں شدت کے ساتھ اثر انداز ہوا، مذہبی عقیدے کے بجائے ایک تخلیقی عقیدے کے طور پر قبول کیا تھا اور اردو شاعری میں اس کو سمونے کی کوشش کی تھی۔“ ۱

اس سے انکار ممکن نہیں کہ میراجی نے ہندو فلسفے کو اپنے تخلیقی عمل میں مناسب جگہ دی تھی۔ ہندو دیومالا سے ان کی دلچسپی کے بہت سارے اسباب ہو سکتے ہیں لیکن بنیادی سبب عشق اور جنس کا وہ میلان ہے جو میراجی کی شاعری اور شخصیت کا بنیادی میلان ہے۔ چونکہ ہندو دیومالا میں یہ میلان ہر جگہ جو میراجی کے تخلیقی مزاج اور رویے سے حد درجہ مطابقت رکھتا ہے۔ لہذا انہیں اس اعتبار سے بھی اجتہادی اہمیت حاصل ہے کہ انھوں نے ماضی کے فلسفے کو عصری تناظر میں دریافت کرنے کی نہایت کامیاب کوشش کی ہے۔

یہ بات عرض کی جا چکی ہے کہ میراجی بنیادی طور پر آزاد نظم کے شاعر ہیں۔ ان کے یہاں مشکل اور آسان دونوں نوع کی نظمیں موجود ہیں۔ ان کے یہاں مشکل پسندی علامتوں اور استعاروں کے استعمال سے درآتی ہے۔ لیکن عام طور پر اس نوع کی نظموں کی افہام و تفہیم میں کوئی بڑی پیچیدگی نہیں۔ ان کی وہی نظمیں پیچیدہ اور مبہم معلوم ہوتی ہیں جن میں جنس کے مسائل کو بیان کیا گیا ہے۔ جنس کا موضوع ایسا ہے کہ جسے اگر علامتوں کے بغیر ہی بیان کر دیا جائے تو وہ اپنی معنویت کی تہہ داری سے محروم ہو جاتا ہے۔ یعنی اس کی جمالیاتی قدر و قیمت التوا

میں پڑ جاتی ہے۔ جب کہ دوسرے نوع کی نظموں میں ترسیل و ابلاغ کا مسئلہ موجود نہیں۔ اس قسم کی نظموں میں داخلی اور خارجی احساس کو پُر آہنگ لفظوں سے متشکل کیا گیا ہے۔ اس لیے یہاں نغمگی اور موسیقی کا مناسب التزام نمایاں نظر آتا ہے۔ اور قدم قدم پر شعریت کا احساس ہوتا ہے۔ ان نظموں میں اردو، فارسی کے علاوہ ہندی اور سنسکرت کے ان لفظوں کو بھی بلا جھجک استعمال کیا گیا ہے جو اپنی موسیقیت، نغمگی اور شعریت کے لحاظ سے اردو فارسی کے الفاظ کے ہم مرتبہ واقع ہوئے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ میراجی کے یہاں موضوعات کے ساتھ ساتھ نئے الفاظ اور استعارے کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ اظہار و بیان کے لحاظ سے بھی میراجی کا یہ کارنامہ ان کے شاعرانہ اجتہاد و انحراف کو نمایاں کرتا ہے۔ تصور یا خیال کو لفظوں کی مدد سے ابھارنے کی ہنرمندی میں میراجی کا کوئی جواب نہیں۔ رشید امجد نے صحیح لکھا ہے:

”میراجی لفظوں کے تصوراتی تاثر سے مرئی اور غیر مرئی کیفیت کے ربط باہم کو ابھارنے میں کمال رکھتے تھے۔ وہ خواب اور حقیقت، روح اور جسم، داخل اور خارج کے درمیان ہم آہنگی کے لیے شعری موسیقی سے زیادہ لفظوں کی نغمگی سے کام لیتے ہیں اور یہی نغمگی ان کے ہاں نئے احساس، نئے لہجے، نئے موضوعات، نئی لفظیات اور نئے اظہار کی وجہ بنی۔“^۱

میراجی کی نظموں کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان کے یہاں جنسی جذبے کے فطری اظہار میں حائل ہونے والی سماجی رکاوٹیں کسی بھی حالت میں قابل قبول نہیں ٹھہرتیں بلکہ وہ اس کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتے ہیں۔ نظموں کو جنسی اور نفسیاتی دروں بینی سے ہم آہنگ کر کے میراجی نے اردو شاعری کو نئے امکانات سے روشن کیا۔ جمیل جالبی اپنے مضمون ”میراجی۔ ایک مطالعہ“ میں لکھتے ہیں:

”میراجی نے اس شاعری کو نئے امکانات سے روشناس کر کے نئے امکانات کے دروازے کھول دیے۔ اس لیے وہ آج بھی اہم شاعر ہیں۔ اس سارے

عمل میں انھوں نے اردو شاعری کی روایت سے پورے طور پر ناتا نہیں توڑا

بلکہ اسے بدل کر ایک نیا روپ دے دیا۔“

یہاں اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ میراجی کے عہد میں تخلیقی سطح پر جنس کا بے باکانہ اظہار نہ تو عام تھا اور نہ ہی اسے نظر تحسین سے دیکھا جاتا تھا۔ لیکن میراجی نے اس روایتی پابندی سے انحراف کیا۔ اور اس طرح انھوں نے نظموں میں جنسی مسائل کو بیان کر کے اپنے داخلی مطالبات کی تکمیل کی۔ ان کی نظم ”لب جو نبارے“ کے مندرجہ ذیل مصرعے اسی نوع کے داخلی مطالبات کی تکمیل کی مثال ہیں:

میں اب بھی کھڑا ہوں تنہا

ہاتھ آلودہ ہے، نمدار ہے، دھندلی ہے نظر

ہاتھ سے آنکھ کے آنسو تو نہیں پونچھے تھے

اس نظم میں جنسی خود لذتی کا تجربہ بیان کیا گیا ہے۔ مگر اس میں کسی قسم کی اشتہا انگیزی نہیں بلکہ ذات کا کرب، محرومی اور تنہائی کا احساس موجود ہے۔ جس سے شاعر کے دکھوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ جنسی رابطے میں جنس مخالف یا عورت کا ہونا ضروری ہوتا ہے۔ میراجی کے یہاں جنسی رابطے میں عورت موجود تو ہے لیکن واضح طور پر نہیں بلکہ اس کے مبہم عکس ہی نظر آتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں میں جنس مخالف کا تصوراتی پیکر ریشمی ملبوسات یا اس نوع کی دوسری چیزوں سے نمایاں ہوتا ہے اور انہیں چیزوں کے توسط سے وہ جنسی اختلاط کا منظر نامہ تشکیل دیتے ہیں۔ میراجی کی اس قبیل کی نظموں کے متعلق اعجاز احمد لکھتے ہیں:

”میراجی کی نظمیں پڑھ کے احساس ہوتا ہے کہ اس نے اپنے علاوہ کسی کی

ذات پر کبھی غور نہیں کیا۔ جنسی معاملات کا حال تو اتنا دگرگوں ہے کہ عورت کی

ٹانگ نظر آتی ہے، بازو دکھائی دیتے ہیں، جابجا ریشمی ملبوس بھی سرسرا تا نظر

آتا ہے مگر عورت نظر نہیں آتی۔ یعنی مٹی اور لہو کی ایسی عورت جسے پڑھنے والا

ایک ہستی کے طور پر پہچان سکے۔ یہ مسئلہ دھندلکے کا ہے۔“^۱
 ”ترغیب“ ان کی ایک ایسی ہی نظم ہے جس میں جنسی وصال تصوراتی نوعیت کا حامل ہے:

ریلے جرائم کی خوشبو
 مرے ذہن میں آرہی ہے
 ریلے جرائم کی خوشبو
 مجھے حدِ ادراک سے دور لیے جارہی ہے
 جوانی کا خوں ہے
 بہاریں ہیں موسمِ زمیں پر
 پسند آج مجھ کو جنوں ہے
 قوانینِ اخلاق سارے بند شکستہ نظر آ رہے ہیں

(”ترغیب“)

نظم کے آخری مصرعے میں جنسی وصال کی فطری خواہش کی تکمیل میں حائل ہونے والے تمام اخلاقی قوانین کی شکستگی کے اعلان سے شاعر کے باغیانہ رجحان کی وضاحت ہوتی ہے۔ میراجی کی نظم ”اغوا“ جنس اور جنسی خواہش کے حوالے سے سماجی جکڑ بندیوں سے نجات حاصل کرنے کی عمدہ مثال ہے۔ یہاں سماجی جبر کے تناظر میں معشوق کو گھر چھوڑنے پر اکسایا گیا ہے:

دھیرے دھیرے قدم اٹھائیں ہم
 اور بستی کو چھوڑ جائیں ہم
 دیکھو محد و زندگی کیوں ہو
 آؤ بھولو سماج کی باتیں
 اپنی ہیں اب سے چاندنی راتیں

آؤ پابندیوں کو بھولو تم

آؤ آزادیوں کو چھولو تم

(”اغوا“)

اسی طرح ”تنہائی“ میں انسان کی تنہائی اور اس کے مضمرات کو موضوع بنایا گیا ہے جب کہ ”یگانگت“ انسانی وجود کی فنا پذیری سے عبارت ہے۔ ”کلرک کا نغمہ‘ محبت“ میں معاصر زندگی کی بے چینی، سطحیت، یک رنگی اور بے کیفی کو فردِ واحد کے حوالے سے بیان کیا گیا ہے۔ ”سمندر کا بلاوا“ کا موضوع موت ہے جس کے خوف سے انسانی وجود ہمیشہ متاثر ہوتا رہتا ہے۔ ”اونچا مکان“ اور اس نوع کی دوسری نظموں میں بھی جنس کے حوالے سے ذات کی حقیقتوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ لہذا کہا جاسکتا ہے کہ میراجی کے یہاں وجودی اور نفسیاتی نظریے کے زیر اثر پروان چڑھنے والے میلانات تخلیقی محرکات کا درجہ رکھتے ہیں۔

(۳) اختر الایمان

راشد اور میراجی کے بعد اختر الایمان ہی وہ شاعر ہیں جنہوں نے نئی نظم کو نئے امکانات سے روشناس کرایا۔ فکر اور فن دونوں سطحوں پر انہوں نے جدید نظم کو اپنی تخلیقی ذہانت سے استحکام بخشا۔ وہ خالص نظم کے شاعر ہیں۔ یعنی انہوں نے اپنے تجربے کے اظہار کے لیے نظم کی ہیئت کو مستقل وسیلہ بنایا۔ نظم کی ہیئت اختیار کرنے کے بارے میں وہ خود لکھتے ہیں:

”اپنے اظہار کے لیے میں نے نظم کے اسلوب کو چنا، جہاں تک نام کا تعلق ہے نظم پہلے بھی موجود تھی مگر میرے خیال کے مطابق وہ نظم صحیح معنوں میں نظم نہ تھی، نظم کسی خیال، تصور، احساس یا موضوع کو اس انداز میں بیان کرنے کا نام ہے کہ اس میں حشو و زوائد نہ ہوں۔ پوری نظم میں کوئی ایسا حصہ نہ ہو جسے اگر نکال کر پھینک دیا تو نظم کے مفہوم پر کوئی اثر نہ پڑے یا کسی قسم کی کمی کا احساس نہ ہو۔“^۱

اس اقتباس سے نہ صرف یہ کہ انہوں نے نظم کے معنی و مفہوم کو واضح کیا ہے بلکہ نئی نظم کی فنی خوبیوں کا بھی ذکر کیا ہے۔ جدید نظم کا یہ تصور ان کی نظموں میں بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ وہ نظم کی معنوی وحدت کے قائل ہیں۔ اس لیے ان کی نظم میں معنوی وحدت کا شدت سے احساس ہوتا ہے۔

اختر الایمان جس عہد میں اپنے شعور کو پہنچے وہ نظم گوئی سے عبارت تھا۔ ان کے پیش نظر جہاں ایک طرف ترقی پسند تحریک کے زیر اثر تخلیق ہونے والی سپاٹ نظمیں موجود تھیں وہیں دوسری طرف راشد اور میراجی کی تجربی شاعری کی مثالیں بھی تھیں۔ اختر الایمان کی شاعری کا رشتہ شعروادب کے مذکورہ تخلیقی رویوں سے تھا۔ وہ کسی بھی مکتبہ فکر کے مقلد نہ تھے۔ ان کی نظموں کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انہوں نے ہر جگہ اپنی انفرادیت قائم رکھی ہے۔ وہ شاعری میں نئی ہیئت کے ترجمان ہیں۔ یہ درست ہے کہ حلقہ ارباب ذوق کے شعری

۱۔ ”کلیات اختر الایمان“ (دیباچہ ”یادیں“)، ص ۲۵

رویوں سے انہیں اتفاق تھا یعنی یہ کہ وہ شاعری کو دروں بینی کے اظہار کا ذریعہ تسلیم کرتے ہیں اور علامتی اظہار پر بھی اصرار کرتے ہیں۔ لیکن وہ علامتی اظہار کو اس حد تک قبول کرتے ہیں جس حد تک تجربے کی تہہ داری لازم واقع ہو سکے۔ وہ علامت کو فیشن کے طور پر برتنے کے قائل نہیں اس لیے ان کی نظموں میں تجربے کی تہہ داری تو ملتی ہے لیکن اس میں ترسیل و ابلاغ کا وہ مسئلہ نہیں جو کچھ حد تک میراجی کی نظموں میں پایا جاتا ہے۔ انھوں نے اپنی علامت سازی کو ”یادیں“ کے دیباچے میں یوں بیان کیا ہے:

”میری نظموں کا بیشتر حصہ علامتی شاعری پر مشتمل ہے۔ علامیہ کیا ہے اور شعر میں اس کا استعمال کس طرح ہوتا ہے۔ میں اس تفصیل میں نہیں جاؤں گا۔ صرف اتنا کہوں گا کہ علامیہ کی شاعری سیدھی سادی شاعری سے مختلف ہوتی ہے۔ ایک تو اس لیے کہ علامیہ کا استعمال کرتے وقت شاعری کا رویہ بالکل آمرانہ ہوتا ہے۔ وہ ایک ہی علامیہ کو کبھی ایک ہی نظم میں ایک سے زیادہ معنی میں استعمال کر جاتا ہے۔ دوسرے الفاظ کے بظاہر جو معنی ہوتے ہیں وہ علامیہ شاعری میں بدل جاتے ہیں۔“^۱

اختر الایمان کی نظمیہ شاعری میں ”انسان“ کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ وہ اس کی داخلی اور خارجی دونوں دنیاؤں کے مسائل کو بیان کرنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ یوں تو انہوں نے پابند اور نیم پابند نظمیں بھی لکھی ہیں۔ لیکن ان کی شاعری کا بڑا سرمایہ معری نظموں پر مشتمل ہے۔ ان کی معری اور آزاد نظموں میں انسان یا فرد اپنی تمام تر داخلی اور خارجی الجھنوں اور پریشانیوں کے ساتھ موجود ہے۔ اختر الایمان کی شاعری کے اس پہلو کے بارے میں حامد کی کاشمیری لکھتے ہیں:

”اختر الایمان کے شعری تصورات کے محرکات کی کھوج ان کی شخصیت کی داخلی دنیا میں لگایا جاسکتا ہے۔ ان کی داخلی دنیا گہرے سایوں، اور اس دھندلکوں اور ویران سناٹوں کی دنیا ہے جہاں احساس تنہائی روح کو کرب

میں مبتلا کر دیتا ہے لیکن اس کے باوجود فکر و خیال کی دنیا شاعر کو عزیز ہے۔
 لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر خارجی حیات کی نیرنگیوں سے بے خبر ہے۔
 واقعہ یہ ہے کہ وہ داخلی دنیا کے حصاروں کو پھاند کر خارجی دنیا کی قیامت
 سماں زندگی میں بھی شامل ہے لیکن وہاں انسانیت سوز اور بہیمانہ نظاروں
 سے گھبرا کر وہ پھر فکری دنیا میں لوٹنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ لیکن یہ دنیا خارجی
 دنیا سے الگ نہیں۔ یہ خارجی دنیا ہی کا ایک روپ ہے، ایک فکری روپ
 جہاں شاعر تنہائی میں احساس کے شعلوں سے گھرا رہتا ہے، لیکن جہاں سے
 وہ خارجی دنیا میں خیر و شر کی کبھی ختم نہ ہونے والی رزم آرائیوں کو دیکھتا ہے،
 اس پر سوچتا ہے اور اس کا تجزیہ کرتا ہے۔“^۱

ان کی ابتدائی شاعری میں فرار کا رویہ عام ہے جو روحانی تصور کو بیان کرتا ہے۔ اور جو
 براہ راست نتیجہ ہے اس جذباتی ردِ عمل کا جو عشق کی ناکامی کے بعد پیدا ہوتا ہے۔ آرزوؤں اور
 خواہشوں کے حصول میں سماجی رکاوٹیں، احساس کی ہر سطح کو تنہائی سے ہمکنار کرتی ہیں۔ اس
 صورت میں حقیقت کا سامنا ایک مشکل عمل ہے۔ لہذا شاعر تخیل کی دنیا میں پناہ لیتا ہے، جہاں وہ
 ہر اس فعل کو انجام دینے کے لیے آزاد ہوتا ہے جو حقیقی دنیا میں ممکن نہیں۔ اختر الایمان کی نظموں
 میں ”مال“، ”غرض“، ”وداع“، ”محرومی“، ”تغیر“، ”ریت کے محل“، ”جب اور اب“ چند
 ایسی نظمیں ہیں جن میں شاعر کی معصوم آرزوؤں کی ناکامی نمایاں ہے۔

مٹ ہی جائیں گے یہ کمزور نقوش
 جم کے بہہ جاتی ہے قطبیں یہ برف

زندگی ہائے نہ فردا ہے نہ دوش
 عمر ہو جاتی ہے اک آہ میں صرف

(”مال“)

خواب دیکھا تھا کسی دامن کی چھاؤں میں کبھی
لیکن ایسا خواب جس کا بدعا کوئی نہیں
میں اکیلا جا رہا ہوں اور زمیں ہے سنگلاخ
اجنبی وادی میں میرا آشنا کوئی نہیں

لیکن وقت کے ساتھ اختر الایمان کی شاعری کا فکری دائرہ بھی وسیع ہوتا چلا جاتا ہے۔
داخل سے شروع ہونے والا تخلیقی سفر خارجی مسائل سے ہم آہنگ ہو کر ایک نئی صورت اختیار
کر لیتا ہے۔ تجربے میں استحکام اور مشاہدے میں پائیداری پیدا ہوتی ہے۔ نتیجتاً ان کے یہاں
پوری انسانی زندگی اپنے تمام تر تہذیبی اور تمدنی رویوں کے ساتھ نظم کا موضوع بنتی ہے۔ مطلب
یہ کہ شاعر کی تخلیقی بصیرت ذات کی حدود سے متجاوز ہو کر کائنات کے طول عرض پر پھیل جاتی
ہے۔ یہاں شاعر کو زندگی کے تمام پہلوؤں میں تصادم کا روح فرسا منظر نظر آتا ہے۔ ایک ایسا
منظر جس میں زندگی اور اس کی اعلیٰ اخلاقی اور تہذیبی قدریں زوال آمادہ نظر آتی ہیں۔ اس
صورتِ حال میں داخل و خارج کے بیچ کی دوریاں معدوم ہو جاتی ہیں۔ اور پھر داخل خارج کا
اور خارج داخل کا نعم البدل بن جاتا ہے۔ ”مسجد“، ”پرانی فصیل“، ”تنہائی میں“،
”پگڈنڈی“، ”جواری“، ”واپسی“، ”تعمیر“، ”دستک“، ”یادیں“، ”شکوہ“ وغیرہ اختر الایمان
کی چند ایسی نمائندہ نظمیں ہیں جن میں داخل و خارج کے بیچ کا تصادم انہیں ”کل“ میں تبدیل
کر دیتا ہے:

ایک میلا سا، اکیلا سا، فردہ سا دیا
روز ریشہ زدہ ہاتھوں سے کہا کرتا ہے
تم جلاتے ہو، کبھی آ کے بجھاتے بھی نہیں
ایک جلتا ہے مگر ایک بجھا کرتا ہے

تیز ندی کی ہر اک موج تلاطم بردوش
چیخ اٹھتی ہے وہیں دور سے فانی فانی

کل بہالوں کی تجھے توڑ کے ساحل کی قیود
اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی
(”مسجد“)

مری تنہائیاں مانوس ہیں تاریک راتوں سے
مرے رخنوں میں ہے الجھا ہوا اوقات کا دامن
مرے سائے میں حال و ماضی رک کر سانس لیتے ہیں
زمانہ جب گزرتا ہے بدل لیتا ہے پیراہن
(”پرانی فصیل“)

ہاتھ پھیلائے ادھر دیکھ رہی ہے وہ بول
سوچتی ہوگی کوئی مجھ سا ہے یہ بھی تنہا
گھر گیا ذہن غم زیت کے اندازوں میں
کیسا تالاب ہے جو اس کو ہرا کر نہ سکا

(”تنہائی میں“)

مذکورہ نظموں میں علامتوں کے ذریعے تجربے کو مشکل کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔
”مسجد“ کا موضوع وقت کی جبریت ہے جو کائنات کی ہر شے کو فنا کے قریب کر دیتی ہے۔ ”پرانی
فصیل“ میں بھی کم و بیش وقت کے اسی تصور کو پیش کیا گیا ہے۔ جب کہ ”تنہائی میں“ وقت کا یہ
رویہ دوسری شکل میں ظاہر کیا گیا ہے۔ یہاں بول کے معروض سے شاعر اپنی داخلی تنہائی کا
اندازہ کرتا ہے۔ جو وقت کی پیدا کردہ ہے۔ اختر الایمان اپنے عہد کے تنہا شاعر ہیں جنہوں نے
شاعری میں وقت کے تصور کو ایک ایسے مضبوط شعری کردار کے طور پر برتا ہے جو اپنی پوری شدت
کے ساتھ انسان کے روحانی اور اقداری نظام پر اثر انداز ہوتا ہے۔ جس کا نتیجہ فنا کی صورت میں
برآمد ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناولوں کی طرح اختر الایمان کی نظموں میں بھی ”وقت“ کا منفی
پہلو نمایاں ہے جسے علامتوں کے ذریعہ بیان کیا گیا ہے لیکن ان کی نظموں میں علامتوں کا نظام
اس طرح نشان زد نہیں کیا جاسکتا جس طرح میراجی اور راشد کی نظموں میں کیا جاتا رہا ہے۔

اختر الایمان کی یہی خوبی انہیں متنوع الاسلوب شاعر بناتی ہے۔ اختر الایمان کی شاعری کے اس پہلو پر روشنی ڈالتے ہوئے وارث علوی لکھتے ہیں:

”علامتی اسلوب سے اپنی دلچسپی کی بات خود اختر الایمان کے دیباچوں سے ظاہر ہے اور آج جب کہ علامت نگاری پر کچھ ضرورت سے زیادہ ہی زور دیا جا رہا ہے۔ اس بات کا ڈر ہے کہ اختر الایمان کے طرزِ سخن کو بنیادی طور پر علامتی کہہ کر پیش کیا جائے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ”گرداب“ کے بعد ہی ان کے یہاں علامتی اسلوب کی کارفرمائی کم ہوتی گئی۔ اور وہ اپنا کام استعاروں سے نکالتے رہے ہیں جو علامت سے زیادہ شاعرانہ طرزِ اظہار کا لازمہ رہا ہے۔ علامتی اعتبار سے یہ گریز چاہے سوچا سمجھا اور دانستہ ہو بلکہ غیر شعوری ہو لیکن وہ اس بات کی دلالت کرتا ہے کہ اول تو کسی ایک طرزِ سخن کو خود پر حاوی کرنا اختر الایمان کا شیوہ نہیں اور دوم یہ کہ موہوم رومانی شاعری کی کہر آلود فضاؤں سے نکلنے کے لیے علامتی طرزِ گفتار سے گلو خلاصی کم از کم اختر الایمان کے لیے ضرورت تھی۔“ ۱

یہ سچ ہے کہ اختر الایمان کی شاعری میں صرف علامت ہی علامت نہیں بلکہ وہ مختلف اسالیب کے شاعر ہیں جن میں استعاروں اور علامتوں کو مناسب اہمیت حاصل ہے۔ ان کے یہاں مختلف اسالیب اور شعری تجربوں کی ہم آہنگی کے باعث مختلف النوع فارم کی تشکیلات کے شواہد پائے جاتے ہیں۔ ان کے یہاں فن و تکنیک کا کوئی مضبوط تصور نہیں ملتا۔ اس لیے ان کے یہاں نظموں میں رسمی طریق کار سے گریز کا پہلو نمایاں ہے۔ ان کے یہاں استعاروں اور علامتوں کا استعمال ضرورت شعری کے تحت ہوتا ہے۔ جسے وہ اپنی انفرادی کوششوں سے ہم آہنگ کر کے پوری نظم کو ایک علامت میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ اختر الایمان کے علامتی اسلوب میں طنز کی شدت پائی جاتی ہے۔ یعنی کہا جاسکتا ہے کہ علامتوں اور استعاروں کے استعمال سے وہ

ایک ایسے اسلوب کو وضع کرتے ہیں جسے طنزیہ اسلوب کہا جاسکتا ہے۔ ”ایک لڑکا“ طنزیہ اسلوب کی نمائندگی کرنے والی ایک شاہکار نظم ہے:

معیشت دوسروں کے ہاتھ میں ہے، میرے قبضے میں
جزاک ذہن رسا کچھ بھی نہیں پھر بھی مگر مجھ میں
خروش عمر کے اتمام تک اک بار اٹھانا ہے
عناصر منتشر ہو جانے، نبض ڈوب جانے تک
نوائے صبح ہو یا نالہ شب کچھ بھی گانا ہے
ظفر مندوں کے آگے رزق کی تحصیل کی خاطر
کبھی اپنا ہی نغمہ ان کا کہہ کر مسکرانا ہے
وہ خامہ سوزی، شب بیداریوں کا جو نتیجہ ہو
اسے اک کھوٹے سکے کی طرح سب کو دکھانا ہے

سحر کی آرزو میں شب کا دامن تھا متا ہوں جب
یہ لڑکا پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو؟
یہ لڑکا پوچھتا ہے جب تو میں جھلا کے کہتا ہوں
وہ آشفۃ مزاج، اندوہ پرور، اضطراب آسا
جسے تم پوچھتے رہتے ہو کب کا مر چکا ہے ظالم
اسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا
اسی کی آرزوؤں کی لحد میں پھینک آیا ہوں
یہ لڑکا مسکراتا ہے، یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ کذب و افترا ہے جھوٹ ہے دیکھو میں زندہ ہوں

(”ایک لڑکا“)

پوری نظم میں طنزیہ اسلوب حاوی ہے۔ اس نظم کے طنزیہ اسلوب کے متعلق ڈاکٹر خواجہ

نسیم احمد لکھتے ہیں:

”پوری نظم طنزیہ ساخت میں لکھی گئی ہے۔ ڈرامائی طرزِ اظہار کا بھی التزام ملتا ہے۔ یہ لڑکا پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو، کے تکرار اور اعادہ نے پوری نظم کو طنزیہ لب و لہجے سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ آخری شعر میں طنزیہ اسلوب کی شدت نہ صرف نمایاں ہوتی ہے بلکہ حقیقت بیانی میں طنز کی آمیزش نے دو آتشہ کام کیا ہے۔ ان مصرعوں میں زندگی کے الم ناک مسائل پر صرف تبصرہ نہیں کیا گیا ہے بلکہ ان مصرعوں کے پیچھے شدید روحانی کرب کا احساس ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ فن کار حالات کے جبر کا شکار ہو کر سماج کی استحصالی قوتوں سے سمجھوتہ کرنے کے لیے اگر تیار بھی ہوتا ہے تو یہ معصوم لڑکا جو شاعر کا ضمیر ہے اور زندہ ہے۔ سمجھوتے کے راستے میں بہت بڑی رکاوٹ بن جاتا ہے۔ نظم کے آخری مصرعوں میں جھلاہٹ بھی ہے، غصہ بھی اور طنز و تعریض میں بچھے ہوئے تیر بھی۔ نظم میں لڑکے کا وجود دراصل مجسم زندگی کا وجود ہے۔ یہ لڑکا زندگی کی ازلی اور ابدی سچائیوں کی تمام تر نوعیتوں کا غماز ہے۔“ ۱

اختر الایمان کی شاعری کی ایک بنیادی خوبی مفکرانہ طرزِ احساس ہے۔ جس کے دائرے میں حیات و کائنات کی تمام چیزیں موجود ہیں۔ وہ اپنے فکری احساس کی تجسیم میں مناسب و موزوں الفاظ کو بروئے کار لاتے ہیں۔ یہاں جگہ جگہ اشاراتی نظام کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے۔ مثال کے لیے ان کی نظم ”نئی صبح“ ملاحظہ کی جاسکتی ہے:

کالے ساگر کی موجوں میں ڈوب گئیں دھندلی آسائیں
جلنے دو یہ دیئے پرانے خود ہی ٹھنڈے ہو جائیں گے
بہہ جائیں گے آنسو بن کر روتے روتے سو جائیں گے
اندھے سایوں میں پلتے ہیں مبہم سے غمگین فسانے
دکھ کی اک دیوار سے آکر ٹکرا جاتے ہیں پروانے

دورِ فردہ کی انگڑائی لے بن کر ٹوٹ رہی ہے
 سرخ زباں کی نازک لو پر جاگ رہی ہے اک کہانی
 ٹوٹے پھوٹے جام پڑے ہیں، سونی سونی ہے کچھ محفل
 دھوپ سی ڈل کر بیت گئی ہے ساقی کی مجبور جوانی
 کیا جانے کب سورج نکلے، بستی جاگے، غم مٹ جائیں

(”نئی صبح“)

اس نظم میں شاعر نے جس تجربے کو بیان کیا ہے اس میں سوز و گداز کی کیفیت نمایاں ہے۔ جسے متشکل کرنے کے لیے کالا ساگر، پرانے دیئے، سرخ زبان، نازک لو کے اشاروں سے کام لیا گیا ہے۔ ان اشاروں کا نتیجہ ہے کہ نظم میں بیان ہونے والا تجربہ تہہ داری کی صفت اور معنویت سے ہم آہنگ ہو گیا ہے وہیں دوسری طرف یہی اشارات نظم میں ایک ایسے پیکر کے ظہور کا ذریعہ بھی بن گئے ہیں جسے حیات کی سطح پر بخوبی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اختر الایمان کی نظموں میں اردو، فارسی اور ہندی کے ایسے متعدد الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں غنائیت موجود نہیں اور وہ نثری آہنگ کا تاثر دیتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

”اختر الایمان کے انداز بیان کی خصوصیت ہے کہ شگفتگی اور ندرت باقی رکھنے

کے لیے انہوں نے اپنی نظموں میں پٹے پٹائے الفاظ و تراکیب سے پرہیز کیا

ہے اور ان سے ہٹ کر کوئی نیا لفظ یا کم استعمال ہونے والی ترکیب ڈھونڈ

نکالی ہے۔ تشبیہوں اور استعاروں کا بھی یہی حال ہے اور الفاظ کی تلاش میں

اختر الایمان نے یکساں طور پر ہندی، فارسی اور عربی کے ذخائر سے مدد لی

ہے اور دونوں کو نظم کے موضوع کی مناسبت سے برتا ہے.....

اختر الایمان کی اردو شاعری کی یہ دین ہے کہ انھوں نے بہت سے ایسے الفاظ

کو استعمال کیا اور انہیں شعر و شاعری کے لیے موزوں بتایا جن کا استعمال یا تو

کیا ہی نہیں گیا تھا یا نا مانوس ہو چکا تھا۔“ ۱

اختر الایمان کے یہاں علامتی، استعاراتی اور طنزیہ اسالیب کے ساتھ ہی ساتھ ڈرامائی اسلوب کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے۔ وہ لفظوں کے ذریعے نظموں میں ایسے ایسے متحرک پیکر خلق کرتے ہیں جن میں مکالماتی اور ڈرامائی کیفیت موجود ہوتی ہے۔ اختر الایمان کی شاعری کے اس پہلو کو شمس الرحمن فاروقی اس طرح نشان زد کرتے ہیں:

”نبت لمحات کو کئی بار پڑھنے کے بعد کم از کم مجھ پر یہ حقیقت آشکار ہوئی کہ اختر الایمان کم سے کم اس وقت تک اردو کے پہلے اور آخری ڈراما نگار ہیں۔ ان کی نظموں میں ڈراما تھیٹر کے معنی میں نہیں بلکہ ڈراما شعری زبان کے معنی میں جلوہ گر ہے۔ شعریا تو گایا جاسکتا ہے (غزل) یا اس کی قرات ہو سکتی ہے (نظم)۔ یا اسے بولا جاسکتا ہے (ڈراما)۔ اختر الایمان ہمارے واحد شاعر ہیں جن کی شاعری بولی جاسکتی ہے۔ ان کی نظموں کے پورے پورے ٹکڑے کسی اعلیٰ درجے کے شعری ڈرامے کا حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ واضح رہے کہ بولی جانے والی شاعری ایک ایسی نعمت غیر مترقبہ ہے جو آج دنیا میں تقریباً مفقود ہے۔“

مذکورہ اقتباس میں شمس الرحمن فاروقی نے اختر الایمان کی نظموں میں پائی جانے والی ڈرامائی کیفیت کو لب و لہجے کے حوالے سے نشان زد کیا ہے۔ یہاں یہ بات بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ اختر الایمان نے اپنی نظموں میں جہاں جہاں ڈرامائی صورت حال خلق کی ہے وہاں طنز کی ایک زیریں لہر ضرور موجود ہے۔ ان کی ابتدائی نظموں میں اس نوع کی ڈرامائی صورت حال کم دیکھنے کو ملتی ہے لیکن بعد کی نظموں میں یہ عنصر شدت کے ساتھ نمایاں ہو جاتا ہے۔ لہذا کہا جاسکتا ہے کہ ان کی شاعری میں پائے جانے والے مختلف اسالیب میں جو بات قدر مشترک کا درجہ رکھتی ہے وہ براہ راست طنزیہ لب و لہجے سے تعلق رکھتی ہے۔ اسی بنیاد پر ابوالکلام قاسمی طنزیہ اسلوب کو اختر الایمان کی شاعری کا بنیادی اسلوب قرار دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

”اختر الایمان کے نسبتاً بعد کے دو مجموعے ”بنت لمحات“ اور ”نیا آہنگ“ میں اس لہجے نے طنزیہ اظہار کی شکل اختیار کر لی ہے اور اظہار کا یہ طنزیہ لہجہ بعد کی نظموں کے بڑے حصے میں اختر الایمان کے بنیادی اسلوب کے طور پر ابھرتا ہے۔ یہ طنزیہ اسلوب اپنی علامتی جہات تو رکھتا ہے مگر اس کے ساتھ احتجاج، انحراف، برگشتگی اور اکتاہٹ کے نئے پیرائے بھی اختیار کرتا ہے اور یہی پیرائے صحیح معنوں میں نفی میں اثبات، انکار میں اقرار، برگشتگی اور مایوسی میں امید اور حوصلہ مندی جیسی علامتی معنویت کی طرف ہماری رہنمائی کرتا ہے۔“^۱

مذکورہ اقتباس کی روشنی میں اس نتیجے پر پہنچنا آسان ہو جاتا ہے کہ اختر الایمان کے یہاں کسی ایک بندھے نکلے اسلوب کو تلاش نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن ان کے اسالیب کی بنیادی خوبی طنز کی شدت ہے۔ اختر الایمان سے قبل اور ان کے زمانے میں کوئی نظم نگار ایسا نہیں ملتا جس کے یہاں طنزیہ اسلوب کی فراوانی پائی جاتی ہو۔ یہ وہ شعری اجتہاد ہے جو مروجہ اسالیب سے انحراف کی راہ ہموار کرتا ہے۔ شعری سطح پر اس نوع کی اجتہادی جرأت مندی اختر الایمان اور ان کی شاعری کو ممتاز و منفرد بناتی ہے۔

۱۔ ”اختر الایمان کا طنزیہ اور علامتی اسلوب“، ص ۲۶۰

باب ششم

محاکمه

محاکمہ

آزادی کے بعد جن افکار نے اردو شاعری کو خاطر خواہ متاثر کیا، اور جن سے اردو شاعری میں انحرافات و اجتہادات کی راہیں ہموار ہوئیں، ان میں ترقی پسند اور وجودی فکر کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ یوں تو ترقی پسند تحریک کی ابتدا آزادی سے قبل ہو چکی تھی لیکن آزادی کے بعد کی دو دہائیوں تک تخلیق ہونے والی شاعری پر اس کے اثرات مرتب ہوتے رہے۔ ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کی پہلی کانفرنس جو لکھنؤ میں منعقد ہوئی تھی، کی نمایاں خوبی پریم چند کا صدارتی خطبہ تھا جس میں انھوں نے واضح طور پر کہا تھا:

”مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں کہ میں اور چیزوں کی طرح آرٹ کو بھی افادیت کی میزان پر تولتا ہوں۔ بے شک آرٹ کا مقصد ذوق حسن کی تقویت ہے اور وہ ہماری روحانی مسرت کی کنجی ہے لیکن ایسا کوئی ذوق، معنوی یا روحانی مسرت نہیں جو اپنا افادی پہلو نہ رکھتی ہو۔ مسرت خود ایک افادی شے ہے اور ایک ہی چیز سے ہمیں افادیت کے اعتبار سے مسرت بھی حاصل ہوتی ہے اور غم بھی۔“ ۱

منشی پریم چند کے اس خطباتی سطور سے اردو کی پرانی شاعری سے بے اطمینانی کا پتہ چلتا ہے۔ خصوصاً وہ شاعری جو صرف مسرت کی تخلیق تک محدود تھی۔ پریم چند کے یہاں ہر وہ اظہار جمالیاتی حظ کا ذریعہ سمجھا گیا افادی پہلو کی تصدیق ہوتی ہو۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو شعر و ادب کے تین منشی پریم چند کا یہ نظریہ مروجہ شعریاتِ ادب سے انحراف کا غماز ٹھہرتا ہے۔

ترقی پسند تحریک کے آغاز کے بعد پہلا کام اس کے تخلیقی منشورات کی نشر و اشاعت تھی جس میں شاعری کو نیک مقاصد کے حصول کا ذریعہ تسلیم کیا گیا۔ ادب کو عوامی مسائل کا ترجمان کہا گیا۔

اشتراکی نظام کی تبلیغ پر زور دیا گیا۔ ہر نوع کی جسمانی اور ذہنی غلامی کی تردید کی تلقین کی گئی۔ بعض ایسے نوجوان شعرا بھی ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے جو فرانڈ کے نظریہ تحلیل نفسی سے حد درجہ متاثر تھے اور انہیں ترقی پسند ادبی رویوں سے پوری طرح اتفاق نہ تھا۔ وہ سماج و معاشرت کی فرسودہ قدروں کے تئیں باغیانہ رویہ رکھتے تھے۔ ادب میں ہیئت و تکنیک کے تجربے اور فنی لوازم کے سلسلے میں وہ مغربی ادیبوں کی پیروی کو جائز تسلیم کرتے تھے۔ تخلیقی اظہار میں کسی قسم کی پابندی انہیں منظور نہ تھی۔ اس لیے وہ آزادی اظہار کا حد سے زیادہ احترام کرتے تھے۔ تاہم تحریک کے ابتدائی زمانے میں جو تخلیقات معرض ظہور میں آئیں ان میں خوف و دہشت کی فراوانی تھی، اور وہ فن کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتی تھیں۔ اپنی تمام تر ہنگامہ آرائیوں کے باوجود ان میں ادبیت ناپید تھی۔ ترقی پسند شاعری کا یہ رویہ کلی طور پر اجمہادی اور انحرافی نوعیت کا حامل تو ضرور تھا لیکن اس رویے کے خلاف صدائے احتجاج بھی بلند کی گئی۔ لہذا ”نیا ادب“ کے پہلے اداریاتی مضمون میں ترقی پسند تحریک کے اس متشدّد تخلیقی رویوں کو ہدف تنقید بنایا گیا۔

”ملک کے نئے ادیبوں میں جو اپنے کو ترقی پسند بھی کہتے ہیں ایک خطرناک رجحان پایا جاتا ہے۔ وہ ستارہ تخریب کی پوجا کرتے ہیں۔ یہ لوگ پرانے سماج کے پیدا کیے ہوئے آرٹ، ادب اور اصول اخلاق کے طلسم کو آن واحد میں توڑ ڈالنے کے لیے بے تاب نظر آتے ہیں۔ ان کے سامنے کوئی تعمیری پروگرام نہیں ہوتا لیکن انھوں نے محسوس کر لیا ہے کہ پرانے سماج کی یہ تمام چیزیں اپنی موجودہ صورت میں ان کی انفرادیت کے پھیلاؤ اور ان کی فطری اُتج کے بھار میں سدِ راہ ہوتی ہیں۔ انگارے، شعلے، چنگاریاں، آگ، شرارے، آتش پارے، انقلابی شرارے، طوفان، خون، باغی اور اسی قسم کے آتشیں لفظوں کا استعمال بہت بڑھ گیا۔“^۱

اسی ادارے میں ترقی پسندی کی تعریف بھی پیش کی گئی:

”ترقی پسند ادب ہر چیز کو اس کے ماحول اور تاریخی پس منظر میں دیکھتا ہے اور

ادبی کارناموں کی سچی کسوٹی یہی ہے۔ ترقی پسند ادب قدیم سے نانا نہیں توڑتا، وہ پرانے ادب کی بہترین روایات کا حامل ہوتا ہے اور انہیں روایتوں کی بنیاد پر نئی عمارتیں کھڑی کرتا ہے۔“ ۱۔

ترقی پسند ادب کی مذکورہ تعریف میں جہاں زندگی کے مسائل اور عصری آگہی کی اہمیت پر زور دیا گیا ہے وہیں ادب کی صالح قدروں کا بھی خاطر خواہ لحاظ رکھا گیا ہے۔ ترقی پسند ادب کی یہ تعریف ان تمام ادیبوں کے لیے موزوں و مناسب تھی جو ترقی پسند تحریک سے براہ راست یا بالواسطہ طور سے منسلک تھے۔ اس عہد کے بیشتر ادیبوں اور شاعروں کا منشا نہ صرف یہ کہ زندگی کی سنگین حقیقتوں کا برملا اظہار کرنا تھا بلکہ ان کی یہ خواہش بھی تھی کہ ملک ایک بڑے انقلاب سے دوچار ہو اس لیے ان کے یہاں انقلاب پر خاصا زور دیا جانے لگا۔ ان کے اس طریق کار سے بعض شاعروں کو اتفاق نہ تھا اور وہ یہ سمجھتے تھے کہ انقلاب کا یہ نغمہ، آتشیں ادب و سماج میں صرف تخریب کاری کو راہ دے سکتا ہے۔ تحریک کے ابتدائی منشور میں مارکس کے اشتراکی نظام اور اس کی تبلیغ کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ لیکن تحریک سے وابستہ شاعروں کی ابتدائی تخلیقات میں مارکس کے نظام اشتراکیت کے تئیں تبلیغانہ کا رویہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ جو بعد ازاں شدت اختیار کر لیتا ہے اور پھر ہر وہ تخلیق ترقی پسند کہلانے لگی جس میں مارکس کے نظریہ حیات و کائنات کی تبلیغ موجود تھی۔ اس طرح اردو شاعری میں انحراف کی ایک لہر سرایت کر جاتی ہے۔

ترقی پسند تحریک سے وابستہ نوجوان شعرا میں دو طرح کے لوگ موجود تھے۔ ایک تو وہ جو مارکس کے نظریے سے پوری طرح متفق تھے، اور ادب برائے زندگی کے قائل تھے اور دوسرے وہ تھے جن کی ذہنی تربیت میں فرائڈ کے تصورات نے اہم کردار ادا کیا تھا۔ فرائڈ کے تصورات میں تصور جنس کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اس لیے ان کی شاعری میں جنسی بے باکی بعض وقت فحاشی کی حد تک پہنچ جاتی تھی۔ چونکہ اس نوع کے شعری رویے روایتی سماج سے مطابقت نہیں رکھتے تھے اس لیے ان کی نکتہ چینی کی گئی۔ مجنوں گورکھپوری جنس اور رومان کو انسانی سرشت کا حصہ تسلیم کرتے ہوئے ان جذلوں کو زندگی کی دوسری بڑی حقیقتوں کے مقابلے میں کم تر تصور کرتے ہیں:

”اصل بات تو یہ ہے کہ وہ تربیت یافتہ شعور جنسی، جس کو محبت یا رومان کہتے ہیں انسان کے خمیر میں داخل ہے، اور اس کی شخصیت کا ایک فطری مطالبہ ہے اور اس کی تواریخی زندگی کی ایک ناقابل تردید حقیقت ہے لیکن اس کی زندگی کے اور بھی مطالبے ہیں جس کو پورا کرنا محبت اور رومان سے کہیں زیادہ ضروری ہے۔ صحیح اور زندگی بخش رومانی تعلق سے انسان کی زندگی کبھی خالی نہیں رہے گی.....

لیکن اصل اور فطری انسان ایک مجاہد جس کو رومان کے علاوہ اور بھی بہت ہی اہم اور سنگین مہمات درپیش ہیں جن پر قابو پانا ہے۔ ادب کا کام یہ ہے کہ اس مجاہد کے حوصلے بڑھائے اور زندگی کی فتوحات میں ایک محرک کی حیثیت سے اس کے کام آئے۔“ ۱

ہزار ہا تنقید کے باوجود ترقی پسند شاعری میں نہ تو مارکسی فکر کی پیش کش میں کمی واقع ہوئی اور نہ ہی جنسی بے باکی کے اظہار پر کسی قسم کی قدغن لگی۔ بلکہ اس کی حمایت میں مضامین لکھے گئے۔ جوش شاعری میں جنسیت اور فحاشی کی حمایت کچھ یوں کرتے ہیں:

”جس شے کو فحاشی اور حیرت ہے کہ متقدمین کی فحاشی کی موجودگی میں فحاشی کہا جا رہا ہے دراصل فحاشی نہیں ہے بلکہ انسان کے جنسی رجحانات کی نفسیاتی تحلیل ہے جس سے ناواقفیت خطرناک نتائج پیدا کر سکتی ہے۔“ ۲

ترقی پسند تحریک میں بعض ایسے نوجوان شعرا بھی شامل تھے جو شاعری میں مواد و موضوع کے ساتھ ساتھ ہیئت کے تجربے بھی کر رہے تھے۔ ایسے شعرا آزاد نظم کی ہیئت کو رائج کرنے میں سرگرم تھے۔ ترقی پسندوں کے بہتی تجربوں اور انحراف کو بھی ہدف تنقید بنایا گیا۔ آزاد نظم کی مخالفت کرنے والوں میں فرقت کا کوروی کا نام نمایاں ہے۔ انھوں نے ”مداوا“ کے نام سے ایک مجموعہ ترتیب دیا تھا جس میں آزاد نظم نگاروں کی نقل کی گئی تھی اور ان کا مذاق اڑایا گیا تھا جس کا جواب ”جھلکیاں“ کے تحت ”ساقی“ میں محمد حسن عسکری نے دیا تھا۔

۱۔ ادب اور زندگی، ص ۱۸۳

۲۔ ادب لطیف، ص ۱۵

ترقی پسند تحریک کے ادبی رویے پر متواتر کیے جانے والے اعتراضات کا نتیجہ یہ نکلا کہ ترقی پسندوں نے ترقی پسند ادبی رویوں پر نظر ثانی کی۔ سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبدالعلیم اور احتشام حسین وغیرہ نے نظر ثانی شدہ رویوں کی حمایت میں قدرے تفصیل سے وضاحتیں کیں اور مضامین قلم بند کیے۔

ایسے شعرا کو ترقی پسندی سے خارج کر دیا گیا جن کی شاعری میں جنسی و فوری موجود تھا۔ آزاد نظم کو بھی ترقی پسند شاعری کے منافی قرار دیا گیا۔ اسی بنیاد پر سجاد ظہیر، میراجی کی شاعری کو جنسی نوعیت کی شاعری سے تعبیر کیا اور آزاد نظم کے تجربے کو شیر خوار گردانا۔ آزادی کے تین برسوں بعد ترقی پسند تحریک ایک نئی منزل میں داخل ہو جاتی ہے۔ مئی ۱۹۴۹ء میں بھیمروی کا نفرنس منعقد ہوتی ہے جس میں ترقی پسند تحریک کے ابتدائی منشور کے تئیں عدم اطمینان کا اظہار کرتے ہوئے اس میں بعض نئے نکتے پیش کیے گئے جن میں دو نکات خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ پہلا یہ کہ اشتراکی نظام فکر کو ترقی پسندی کا بنیادی مقصد قرار دیا گیا اور دوسرا یہ کہ ادب کو ہر حال میں عوامی ہونا چاہیے۔ لہذا یہیں سے شاعری میں فکری انحراف کی ایک واضح لہر داخل ہوئی اور اشتراکی حقیقت نگاری کی اصطلاح رائج ہوئی۔ پھر ترقی پسند شاعری اور اس کے شعری تصور کے متعلق یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ وہ اجتماعی زندگی کی ترجمان ہوگئی۔ یہاں انفرادیت کی کوئی جگہ نہیں کہ اس سے معاشرے میں انتشار پیدا ہوتا ہے۔ ایک منظم اور غیر طبقاتی معاشرے کا قیام ترقی پسند شعری تصور کا بنیادی نکتہ قرار پایا جس کے حصول کے لیے ترقی پسندوں نے سب سے پہلا کام یہ کیا کہ ماضی اور اس کے شعروادب کو مسترد کیا۔ کلاسیکی شعروادب کو مسترد کرنے کا مقصد ان تمام شعری اقدار، میلانات اور تصورات کو رد کرنا تھا جن سے موجودہ زندگی کے مسائل کا انسداد ممکن نہیں۔ اور دوسرا یہ کہ انھوں نے کلاسیکی شعری تصورات اور روحانیت کے نظریے پر گہری چوٹ کی کہ اس سے تو ہم پرستی کو راہ ملتی ہے اور جن کی موجودگی میں اشتراکی نظام کا قیام ممکن نہیں۔ روحانیت کے برخلاف مادیت پر اصرار کیا گیا۔ تقدیر کے مقابلے میں عمل یا جدوجہد کی اہمیت بیان کی گئی۔ جس کے نتیجے میں خدا اور مذہب بیزاری اور انحراف کا رویہ عام ہوا۔ اس عہد کے نوجوان ترقی پسند شعرا کے یہاں اس رویے کی شعری تجسیم میں شدت کا احساس ہوتا ہے۔ ترقی پسندوں نے نہ صرف یہ کہ کلاسیکی یا ماضی کے شعروادب اور اس کے موضوعات و میلانات کو ہدف تنقید بنایا بلکہ پرانی اصنافِ سخن سے بھی اپنی بیزاری اور انحراف کو نمایاں کیا۔ ترقی پسندوں نے سب سے

زیادہ صنفِ غزل کی مخالفت کی اور اسے جاگیر دارانہ نظام سے مخصوص بتایا۔ غزل کی مخالفت کی دوسری وجہ اس کی داخلیت پسندی ہے۔ اس لیے ترقی پسندوں نے خارجی مسائل کی عکاسی میں نظم کے مقابلے میں غزل کو حقیر سمجھا اور اس کی گردن زنی کو جائز تسلیم کیا۔

حالی کے بعد غزل پر اعتراض کرنے والوں میں اختر حسین رائے پوری اور عظمت اللہ خاں کے نام سرفہرست آتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی اور مجنوں گورکھپوری کی طرح ترقی پسند نقاد سجاد ظہیر کو بھی ترقی پسندوں کے غزل مخالف رویے سے اتفاق نہیں۔

”عہد حاضر میں عظیم اور اچھی شاعری جس سے آج مکمل ذہنی اور روحانی تسکین ہو غزل کے سانچے میں محدود نہیں کی جاسکتی لیکن بعض لوگ جب ان باتوں سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ گذشتہ چند سالوں میں فارسی اور اردو غزل کے جو بہترین نمونے ہیں وہ لازمی طور پر عظیم شاعری نہیں ہو سکتے اور یہ کہ غزل ایک صنف کی حیثیت سے بیشتر جاگیری دور کے انحطاط اور افراطی اور انتشار کی عکاسی کرتی ہے تب میرے خیال میں ہم سخت غلطی کرتے ہیں۔“ ۱

اس سے انکار ممکن نہیں کہ غزل مخالف رویے نے وقتی طور پر غزل کی ترقی میں رکاوٹ کھڑی کر دی تھی لیکن اس رویے کے خلاف جب نقادوں نے متوازن راہ نکالی تو غزلیہ شاعری کے سلسلے میں جو شکوک تھے وہ دور ہو گئے جس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ خود ترقی پسند شاعروں نے غزل کو اپنے اظہار کا مستقل ذریعہ بنایا۔ آزادی کے بعد ترقی پسند غزل کو غیر معمولی طور پر مقبول بنانے والوں میں فیض، مجاز، جذبی، مجروح، فراق اور غلام ربانی تاباں وغیرہ کی کوششیں ناقابل فراموش ثابت ہوئیں۔ آزادی کے بعد غزل کے متعلق ترقی پسندوں کی آرا میں ایک نرمی کا احساس ہوتا ہے لیکن سبھی شعرا شاعری کو اجتماعی زندگی کا ترجمان دیکھنا چاہتے ہیں اور اسے انسانی فلاح و بہبود کا ذریعہ تسلیم کرتے ہیں۔

ترقی پسند تحریک کے ابتدائی دور میں جو شعری تصور وضع کیا گیا تھا اس میں ”افادیت“ کو بنیادی اہمیت حاصل تھی لیکن بعد میں افادیت کی جگہ اشتراکی حقیقت نگاری نے لے لی۔ جس کی رو

سے زمیندارانہ نظام، غلامی استحصال اور سماجی و سیاسی جبریت کے خلاف کسانوں اور مزدوروں کی جدوجہد میں ان کی ہمنوائی شاعروں پر فرض تسلیم کی گئی۔ نتیجتاً شاعری میں موضوع یا مواد پر حد سے زیادہ اصرار کیا جانے لگا اور وہ تمام نکات پس پشت ڈال دیے گئے جن کا براہ راست تعلق شاعری کے فنی اقدار سے تھا۔ ترقی پسند شعرا نے کبھی اس بات پر توجہ نہیں دی کہ وہ کون سے عوامل ہیں جو کسی موضوع یا فکر کو فن پارہ بناتے ہیں اور نہ کبھی انہیں اس بات سے کوئی سروکار رہا کہ بغیر ادبیت کے ادب یا شاعری کا وجود ممکن ہے بھی کہ نہیں۔ ابتدا ہی سے ان کے یہاں خارجی موضوعات و مسائل کی فراوانی نظر آتی ہے اور ہر نوع کے تجربے کی توثیق بھی ہوتی ہے لیکن جب آزاد نظم کی ہیئت پر نکتہ چینی کی گئی تو ترقی پسندوں نے آزاد نظم اور اس نوع کے دوسرے فنی تجربوں سے خود کو باز رکھنے کی کوشش کی۔ لیکن جب آزاد نظم کے امکانات سے ترقی پسند شعرا آگاہ ہوئے تو اسے قبول کر لیا۔

آزادی کے بعد جن ترقی پسند شعرا کی شاعری کو اعتبار حاصل ہوا اس میں فیض، علی سردار جعفری، کیفی اعظمی، مجاز، جاں نثار اختر، ساحر لدھیانوی، مجروح سلطان پوری، معین احسن جذبی، پرویز شامی، عزیز حامد مدنی، ظہیر کشمیری، احمد ندیم قاسمی وغیرہ کے نام خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔

آزادی کے بعد اردو شاعری میں دوسرا نمایاں فکری انحراف وجودی فکر سے تعلق رکھتا ہے۔ ”حلقہٴ ارباب ذوق“ اور ”جدیدیت“ کی تحریک میں وجودی فکر کو اساسی حیثیت حاصل رہی ہے۔ وجودی فکر کا اصل منبع فلسفہٴ وجودیت ہے۔ یوں تو اس فلسفے کا حسب و نسب سقراطی فلسفے سے ملتا ہے۔ یعنی یہ کہ سقراطی فلسفے میں وجودی فکر کے مبہم نشانات تلاش کیے جاسکتے ہیں لیکن ان نشانات کو فلسفہٴ وجودیت کی منظم و مربوط صورت سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا۔ فلسفہٴ وجودیت کی قدامت جو بھی رہی ہو لیکن یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ عہد جدید میں فلسفہٴ وجودیت کا آغاز ڈنمارک کے فلسفی سورین کر کے گارڈ سے ہوتا ہے۔ انسانی وجود کی اتفاقی اور حادثاتی تخصیص کی بصیرت نے وجودیت کی بنیاد رکھی۔ یہ فلسفہٴ وجود کے کرب، الجھن، کشاکش، بیزاری، تنہائی اور احساس جرم کے ادراک و احساس سے تحریک حاصل کرتا ہے۔ یہ زندگی کو تاریکیوں میں محصور دیکھتا ہے اور روشنی کا جو یا ہے۔ اس نظریے کے مطابق زندگی بے معنی اور مہمل ہے چنانچہ یہ فلسفہٴ زندگی کو امکانی حد تک بامعنی بنانے کی کوشش کرتا

ہے۔ یہ نظریاتی اعتبار سے انفرادیت پسند ہے۔ اس لیے کہ وجود ہر جگہ بے نظیر، بے مثال اور منفرد ہے۔ لیکن وجودیت انفرادی خود غرضی کی ہم معنی نہیں بلکہ اس میں انسانیت دوستی اور ہمدردی کا بے پناہ جذبہ ملتا ہے۔ بیسویں صدی کے نصف میں وجودی فکر کو مغربی شعر و ادب میں ایک زبردست تخلیقی محرک کے طور پر برتا جانے لگا۔ انگریزی اور دوسری مغربی زبانوں کے ادب سے آگہی کے نتیجے میں اردو شعرا جلد ہی اس ادبی تحریک سے واقف ہو گئے۔ حلقہ ارباب ذوق کے بیشتر شعرا مغربی شعر و ادب سے بخوبی واقف تھے۔ ابتدا میں یہ حلقہ افسانوی سرگرمی تک محدود تھا لیکن میراجی، تصدق حسین خالد، قیوم نظر، یوسف ظفر اور راشد وغیرہ کی شمولیت نے حلقے کو مکمل طور پر شعری حلقہ بنا دیا۔ حلقے کے بیشتر شعرا کے یہاں وجودی فکر کے زیر اثر داخلی الجھنوں اور نفسیاتی پیچیدگیوں کا اظہار عام ہوا۔ انفرادی آزادی، ذاتی تشخص، جنسی نا آسودگی، احساس جرم، مذہب بیزاری، فرسودہ نظام اخلاق سے بغاوت، روحانی تشنگی، حقیقت سے فرار، ذات کا کرب، تنہائی کا دکھ، جائے اماں کی تلاش، موت کا خوف، خودکشی کی اذیت ناکی، جلا وطنی کا غم، احساس شکست، محرومی و ناکامی، حزن و ملال وغیرہ میلانات کو حلقے کے شعرا خصوصاً میراجی اور راشد کی نظموں میں اہم میلانات کے طور پر برتا گیا۔ اردو شاعری میں موضوعی اعتبار سے یہ دوسرا بڑا انحراف ثابت ہوا۔ یہی وہ میلانات ہیں جو ۱۹۵۷ء کے بعد تخلیق ہونے والی جدید شاعری کے محرکات ثابت ہوئے اور ۱۹۸۰ء کے بعد سے حال تک کی اردو شاعری خواہ وہ غزل کی ہو یا نظم کی ان ہی میلانات کی نمائندگی کرتی ہے۔

اردو شعر و ادب میں ہیتی تجربے اور فنی انحرافات کو ہمیشہ اہمیت حاصل رہی ہے۔ دکن میں لکھی جانے والی بیشتر مثنویوں کی ہیئت دو دو شعروں پر مشتمل ہے۔ اور جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہیں جب کہ بعض میں ردیف کا بھی اہتمام کیا گیا ہے۔ سودا سے پہلے مرثیے تمام رائج بیٹوں میں لکھے جاتے تھے لیکن سودا نے مرثیے کے لیے پہلی بار مسدس کی ہیئت اختیار کی جسے میر ضمیر نے مرثیے کے لیے مخصوص کر دیا۔

انیسویں صدی کے اواخر میں نظم جدید کی تحریک کے ساتھ ساتھ جہاں موضوعاتی نظمیں کہی جانے لگیں اور مسدس کی ہیئت کو مقبولیت حاصل ہونے لگی وہیں انگریزی نظموں کے ترجمے شروع ہوئے جس سے نہ صرف یہ کہ اردو شاعری میں موضوعاتی انحراف کا آغاز ہوا بلکہ ہیئت کے نئے سانچے

بھی داخل ہونے لگے۔ جو براہ راست یا بالواسطہ طور پر مغربی شعر و ادب سے کسب فیض کا نتیجہ تھے۔ غیر ملکی نظموں کے ترجمے کے توسط سے اردو شاعری میں جن بیٹوں کو کافی فروغ حاصل ہوا ان میں نظم معرّی اور آزاد نظم کی جیتیں خصوصی اہمیت کی حامل ہیں۔ آزادی کے بعد کی اردو شاعری میں جہاں نظم معرّی اور آزاد نظم کے کامیاب تجربے کی وضاحت ہوتی ہے وہیں نثری نظم، آزاد غزل اور دوسری دیسی اور غیر ملکی بیٹوں کو اپنانے کا انحرافی رویہ بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہ الگ بات کہ ان بیٹوں میں کی جانے والی شاعری تجربے سے آگے نہ بڑھ سکی۔ لہذا آزادی کے بعد کی اردو شاعری کے مطالعے سے مندرجہ ذیل باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) آزادی کے بعد کی اردو شاعری میں جہاں ایک طرف ترقی پسند تحریک کے زیر اثر خارجی موضوعات و میلانات کو برتنے کی توثیق ہوتی ہے وہیں وجودی فکر کے بطن سے نمودار ہونے والے داخلی رویوں کو بھی نمایاں مقام حاصل رہا ہے۔ جس سے شاعری کا موضوعاتی انحراف نمایاں ہے۔

(۲) آزادی کے بعد کی اردو شاعری میں نظم معرّی اور آزاد نظم کے ہتھی انحراف شدت سے نمایاں نظر آتے ہیں۔ اور یہ نظمیں اپنی فکری بلندی اور فنی پختگی کی مثال آپ ہیں۔

(۳) اس عہد کی آزاد نظموں میں جہاں مصرعوں کے غیر مساویانہ تقسیم کا تجربہ کیا گیا ہے وہیں مساویانہ مصرعوں اور بعض میں قوافی اور بعض میں ردیف و قوافی دونوں کا اہتمام بھی نظر آتا ہے جس سے آزاد نظم میں فنی انحراف اور تکنیک کے تجربے کی تصدیق ہوتی ہے۔

(۴) آزاد نظم میں دبیز استعاروں اور علامتوں کا بکثرت استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ بحر کا تنوع، موسیقیت، ڈرامائی کیفیت وغیرہ پر خصوصی توجہ دی گئی ہے۔

(۵) تمثیلی طرز پر بعض طویل آزاد اور معرّی نظمیں بھی تخلیق کی گئیں جن کا اسلوب خالص مکالماتی ہے۔

آخر میں یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ آزادی کے بعد اردو شاعری میں موضوعی اور فنی انحراف کی لئے زیادہ اونچی ہے۔ یہی انحراف اس عہد کی شاعری کا اختصاص بھی ہے اور امتیاز بھی۔

کتابیات

کتابیات

آزاد محمد حسین	آب حیات	لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی	۱۹۹۸ء
آزاد محمد حسین	کلیات محمد حسین آزاد	دیوبند، نواز پبلیکیشنز	۲۰۰۰ء
آزاد محمد حسین	نظم آزاد	نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	۱۹۹۰ء
آزاد محمد حسین	نیرنگ خیال (جلد اول، دوم)	نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	۱۹۹۳ء
آغا محمد	نظم آزاد	لاہور	۱۸۹۹ء
احتشام حسین	تنقیدی جائزے	الہ آباد پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۵۱ء	۱۹۶۶ء
احتشام حسین	تنقیدی نظریات (جلد دوم)	الہ آباد (لکھنؤ ادارہ فروغ اردو، ۱۹۶۶ء)	۱۹۵۹ء
احتشام حسین	ذوق ادب و شعور	الہ آباد (لکھنؤ ادارہ فروغ اردو، ۱۹۵۵ء)	۱۹۶۳ء
احمد فراز	بے آواز گلی کو چوں میں	نئی دہلی کتابی دنیا	۲۰۰۲ء
احمد فراز	پس انداز موسم	نئی دہلی کتابی دنیا	۲۰۰۲ء
احمد فراز	جاناں جاناں	لکھنؤ مکتبہ	۱۹۷۹ء
احمد فراز	سب آوازیں میری ہیں	نئی دہلی، کتابی دنیا	۲۰۰۲ء
احمد فراز	غزل بہانہ کروں	نئی دہلی، کتابی دنیا	۲۰۰۲ء
احمد فراز	میرے خواب ریزہ ریزہ	نئی دہلی، کتابی دنیا	۲۰۰۲ء
احمد فراز	ناہینا شہر میں آئینہ	نئی دہلی، کتابی دنیا	۲۰۰۲ء
احمد فراز	نایافت	نئی دہلی، کتابی دنیا	۲۰۰۲ء
اختر الایمان	آب جو	لاہور، نیا ادارہ	۱۹۵۹ء
اختر الایمان	بنت لحات	بہمنی، رخشندہ کتاب گھر	۱۹۶۹ء
اختر الایمان	سب رنگ	بہمنی - کتب پبلیکیشنز	۱۹۴۷ء
اختر الایمان	سروساماں	بہمنی، مصنف	۱۹۸۳ء

۲۰۰۰ء	دہلی، ایجوکیشنل بک ہاؤس	کلیات اختر الایمان (دیباچہ یادیں)	اختر الایمان
۱۹۷۷ء	ممبئی، رخشندہ کتاب گھر	نیا آہنگ	اختر الایمان
۱۹۶۳ء	دہلی، پنجابی پبلیکیشنز	یادیں (دوسرا ایڈیشن)	اختر الایمان
۱۹۷۵ء	دہلی (علی گڑھ ادارہ شعر و ادب)	حالی اور نیا تنقیدی شعور	اختر انصاری
۱۹۴۳ء	حیدر آباد، اشاعت اردو	ادب اور انقلاب	اختر حسین رائے پوری
۱۹۵۱ء	علی گڑھ	ادب اور انقلاب	اختر حسین رائے پوری
۱۹۸۸ء	لاہور، مقبول اکیڈمی	سازن بھانہ ہے	ادا جعفری
۱۹۶۷ء	کراچی، اشاعت گھر	شہر دلدادہ	ادا جعفری
۱۹۸۷ء	نئی دہلی، مکتبہ جامعہ	غزل نما	ادا جعفری
۱۹۶۳ء	دہلی	ادب اور نفسیات	اسر دیویندر
۱۹۴۸ء	پانی پت	افکار سلیم	اسماعیل پانی پتی، محمد
۱۹۶۰ء	الہ آباد	اردو ادب آزادی کے بعد	اعجاز حسین
۱۹۸۴ء	علی گڑھ، انجمن ترقی اردو ہند	اردو میں ترقی پسند تحریک	اعظمی، خلیل الرحمن
۱۹۷۷ء	الہ آباد (علی گڑھ ایجوکیشنل بک ہاؤس)	مضامین نو	اعظمی، خلیل الرحمن
۱۹۸۹ء	دہلی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۲ء	نئی نظم کا سفر	اعظمی، خلیل الرحمن
۱۹۹۷ء	لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی	بکٹ کہانی (مرتبہ الرحمن ہاشمی، مسعود حسین)	افضلی، محمد افضل
۱۹۶۶ء	دہلی، مرکزی مکتبہ اسلامی	کلیات اقبال	اقبال، علامہ
ب ت	ب ت	اندراپی، محمد امین (مرتبہ) اقبال اور قرآن	
۱۹۸۵ء	کراچی	اردو ادب کی تحریکیں	انور سدید
۱۹۶۸ء	لکھنؤ، کتاب پبلشرز	آزاد نظم اردو شاعری میں	بابی، کنول کرشن
۱۹۹۷ء	دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس	انکار	پروین شاکر
۱۹۸۲ء	دہلی، شاہین بک سینٹر	صد برگ	پروین شاکر
۲۰۰۳ء	اسلام آباد، مراد پبلکیشنز	کف آئینہ	پروین شاکر
۱۹۹۹ء	دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس	ماہ تمام (کلیات)	پروین شاکر

تبسم کاشمیری	اردو شاعری میں علامت نگاری	لاہور، سنگ میل پبلیکیشنز	۱۹۸۸ء
جاوید، سلیمان اطہر	اردو شاعری میں اشاریت	دہلی، موڈرن پبلشنگ ہاؤس	۱۹۸۳ء
جمیل جالبی	ایلیٹ کے مضامین	دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس	۱۹۷۸ء
جمیل جالبی	میراجی۔ ایک مطالعہ	دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس	۱۹۹۲
جمیل جالبی	نئی تنقید	دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس	۱۹۸۸ء
جمیل خاور	ادب کلچر اور مسائل	دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس	۱۹۸۸ء
چشتی، یوسف سلیم	شرح دیوان غالب (دیباچہ)	نئی دہلی، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس	۱۹۹۲ء
حالی، خواجہ الطاف حسین	دیوان حالی	نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	۱۹۹۰ء
حالی، خواجہ الطاف حسین	مسدس حالی	لکھنؤ، اردو پبلشرز	۱۹۸۱ء
حالی، خواجہ الطاف حسین	مقدمہ شعر و شاعری	لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی	۱۹۹۸ء
حامدی کاشمیری	انتخاب غزلیات میر (مقدمہ)	نئی دہلی، ترقی اردو بورڈ	۱۹۸۸ء
حامدی کاشمیری	جدید اردو نظم اور یورپی اثرات	دہلی، مجلس اشاعت ادب	۱۹۶۸ء
حامدی کاشمیری	تفہیم و تنقید	دہلی، نئی آواز	۱۹۸۵ء
حبیب خاں۔ ایم	ولی سے آتش تک (جلد اول)	دہلی، عبدالحق اکادمی	۱۹۹۱ء
حنیف کیفی	اردو شاعری میں ساینٹ	دہلی، جمال پرنٹنگ پریس	۱۹۷۵ء
حنیف کیفی	تنقید و تجزیہ	دہلی، نرالی دنیا پبلی کیشنز	۱۹۹۷ء
حنیف کیفی	اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم	نئی دہلی	۱۹۸۲ء
خاور شجاع	واوین	دہلی	۱۹۸۲ء
خورشید الاسلام (مرتب)	اردو ادب آزادی کے بعد	علی گڑھ، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی	۱۹۷۳ء
خورشید الاسلام (مرتب)	تنقیدیں	علی گڑھ، انجمن ترقی اردو ہند	۱۹۷۷ء
داؤد اشرف	مخدوم۔ ایک مطالعہ	آندھرا پردیش، انجمن تحفظ اردو	۱۹۶۸ء
رشید امجد	پاکستانی ادب (تنقید) پانچویں جلد	راولپنڈی	۱۹۷۹ء
رشید امجد، فاروق علی	پاکستانی ادب (ترتیب و انتخاب)	راولپنڈی	۱۹۸۹ء
رشید امجد	میراجی: شخصیت اور فن	لاہور، مغربی پاکستان اردو اکادمی	۱۹۹۵ء

رشید حسن خاں	دیوان درد	نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	۱۹۷۱ء
زاہدہ زیدی	زہر حیات	دہلی	۱۹۷۰ء
زہرا نگاہ	شام کا پہلا تارہ	نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	۱۹۸۰ء
ساجدہ زیدی	آتش زیر پا	علی گڑھ	۱۹۹۵ء
ساحر لدھیانوی	آؤ کہ کوئی خواب بنیں	بمبئی	۱۹۷۱ء
ساحر لدھیانوی	تلخیاں	دہلی، حالی پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۳۹ء	۱۹۵۸ء
ساحر لدھیانوی	کلیات ساحر	لاہور	ب ت
ساحر لدھیانوی	گاتا جائے بخارہ	بمبئی	۱۹۵۸ء
ساقی فاروقی	حاجی بھائی پانی والا اور دوسری نظمیں اور غزلیں	لندن	۱۹۹۶ء
ساقی فاروقی	راوار	نئی دہلی	۱۹۸۲ء
سایانی، حیدر ابراہیم	دیوان حالی	دہلی، حیدر پریس	۱۹۲۱ء
سجاد ظہیر	اردو، ہندی، ہندوستانی	بمبئی، کتب پبلشرز	۱۹۳۷ء
سجاد ظہیر	ذکر حافظ	دہلی، ساقی بک ڈپو	۱۹۵۵ء
سردار جعفری	پتھر کی دیوار	دہلی، مکتبہ شاہراہ	۱۹۵۳ء
سردار جعفری	ترقی پسند ادب	انجمن ترقی اردو، علی گڑھ	۱۹۵۱ء
سردار جعفری	ترقی پسند ادب	انجمن ترقی اردو، علی گڑھ	۱۹۵۷ء
سردار جعفری	نئی دنیا کو سلام اور جمہوریہ (پیش لفظ)	نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	۱۹۳۷ء
سرور، آل احمد	ادب اور نظریہ	لکھنؤ، (ادارہ فروغ اردو، ۱۹۵۴ء)	۱۹۶۳ء
سرور، آل احمد	مسرت سے بصیرت تک	نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	۱۹۷۴ء
سرور، آل احمد	تنقیدی اشارے	علی گڑھ	۱۹۶۳ء
سکینہ، رام بابو	تاریخ ادب اردو	نئی دہلی، بزم خضر راہ	۲۰۰۰ء
سلام مچھلی شہری	انتخاب کلام مرتبہ عرفان صدیقی	لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی	۱۹۹۱ء

۱۹۹۱ء	دہلی، ساقی بک ڈپو	پائل	سلام مچھلی شہری
۱۹۸۵ء	کراچی	چراغ نیم شب	سلیم احمد
۱۹۶۲ء	کراچی، (لکھنؤ نصرت پبلشرز ۱۹۸۶ء)	نئی نظم اور پورا آدمی	سلیم احمد
۱۹۸۲ء	نئی دہلی، شیروانی آفسٹ پریس	تنقیدی دبستان	سلیم اختر
۱۹۶۸ء	لکھنؤ، کتاب پبلیشرز	جدید اردو تنقید، اصول و نظریات	شارب ردو لوی
۲۰۰۰ء	دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ	اختر الایمان، عکس اور جہتیں	شاہد مابلی
۱۹۸۵ء	اعظم گڑھ، دارالمصنفین	کلیات شبلی	شبلی نعمانی، علامہ
	لکھنؤ	روشنی اے روشنی	شکیب جلالی
۱۹۷۳ء	راہپور	موسم گل کے آنے تک	شکیب، شبیر علی خاں
۱۹۹۷ء	عظیم آباد	اختر الایمان، جمالیاتی تنقید	شکیل الرحمن
۱۹۶۹ء	کشمیر، سری نگر عصمت پبلی کیشنز	لاوے کا سمندر	شکیل الرحمن
۱۹۷۷ء	دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	جدیدیت کی فلسفیانہ اساس	شمیم حنفی
۱۹۹۸ء	دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	قاری سے مکالمہ	شمیم حنفی
۱۹۷۸ء	دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	نئی شعری روایت	شمیم حنفی
۱۹۸۱ء	علی گڑھ ایجوکیشنل بک ہاؤس	غزل کا نیا منظر نامہ	شمیم حنفی
۱۹۶۱ء	کراچی	نئی پرانی قد ریں	شوکت سبزواری
۱۹۹۹ء	دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	اردو غزل میں پیکر تراشی	سہر رسول
۱۹۶۵ء	علی گڑھ، انڈین بک ہاؤس	اسم اعظم	شہریار
۲۰۰۱ء	علی گڑھ	حاصل سیر جہاں (کلیات)	شہریار
۱۹۸۵ء	علی گڑھ	خواب کا در بند ہے	شہریار
۲۰۰۳ء	نئی دہلی، ساہتیہ اکیڈمی	دھند کی روشنی	شہریار
۱۹۶۹ء	الہ آباد، شب خون کتاب گھر	ساتواں در	شہریار
۱۹۹۵ء	علی گڑھ EBH	نیند کی کرچی	شہریار
۱۹۷۸ء	نئی دہلی، ترقی اردو ہند	ہجر کے موسم	شہریار

شیدا، سلطان علی	وجودیت پر ایک تنقیدی نظر	لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی	۱۹۷۸ء
صالحہ، عابد حسین	انیس کے مرعے (جلد اول)	نئی دہلی، ترقی اردو بیورو	۱۹۹۰ء
صدیقی، ابواللیث	آج کا اردو ادب	علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۹۰ء
صدیقی، ابواللیث	تجربے اور روایت	کراچی	۱۹۵۹ء
صدیقی، ظہیر احمد بدایونی	انتخاب دیوان مومن	علی گڑھ، سرسید بک ڈپو	۱۹۵۸ء
صدیقی، عقیل احمد	جدید اردو نظم، نظریہ عمل	علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۹۰ء
عابد، سید عابد علی	اصول انتقاد ادبیات	لکھنؤ	۱۹۶۸ء
عبادت بریلوی	جدید شاعری	علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۷۴ء
عبادت بریلوی	شاعری اور شاعری کی تنقید	علی گڑھ، علی گڑھ بک ڈپو	۱۹۷۵ء
عبدالحکیم، خلیفہ	تشبیہات رومی	لاہور	۱۹۵۹ء
عبدالعظیم	اردو ادب کے رجحانات پر ایک نظر	دہلی، آزاد کتاب گھر	ب ت
عسکری، محمد حسن	انسان اور آدمی	علی گڑھ (لاہور مکتبہ جدید، ۱۹۵۳ء)	۱۹۷۶ء
عسکری، محمد حسن	ستارہ یا بادبان	علی گڑھ (لاہور مکتبہ جدید، ۱۹۵۳ء)	۱۹۷۷ء
عطاء اللہ شیخ	مقالات یوم شبلی، شبلی ایک	لاہور، اردو مرکز	۱۹۶۱ء
	پین اسلامسٹ		
علوی تنویر احمد	کلیات ذوق	دہلی، ترقی اردو بورڈ	۱۹۸۰ء
عمیق حنفی	شب گشت	الہ آباد، شب خون	۱۹۶۹ء
فاروقی، شمس الرحمن	اثبات نفی	نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لپیٹڈ	۱۹۸۶ء
فاروقی، شمس الرحمن	اردو کا ابتدائی زمانہ	کراچی، ”آج“، پبلیکشنز، پاکستان	۱۹۹۹ء
فاروقی، شمس الرحمن	شعر شور انگیز (جلد اول)	نئی دہلی، کونسل برائے فروغِ اروزبان	۱۹۹۰ء
فاروقی، شمس الرحمن	شعر، غیر شعر اور نثر	الہ آباد، شب خون کتاب گھر	۱۹۷۳ء
فاروقی، شمس الرحمن	گنج سوختہ	الہ آباد، شب خون کتاب گھر	۱۹۶۹ء
فاروقی، شمس الرحمن	لفظ و معنی	الہ آباد، شب خون کتاب گھر	۱۹۶۸ء
فاروقی، شمس الرحمن	عروض، آہنگ اور بیان	لکھنؤ، کتاب گھر	۱۹۷۷ء

فاروقی، شمس الرحمن	سبز اندر سبز	الہ آباد، شب خون، کتاب گھر	بت
فراق گورکھپوری	بچھلی رات	نئی دہلی	۱۹۶۹ء
فراق گورکھپوری	چراغاں (منتخب اشعار)	الہ آباد، ساہتیہ کلابھون	۱۹۶۶ء
فراق گورکھپوری	دھرتی کی کروٹ	الہ آباد، ساہتیہ کلابھون	۱۹۶۶ء
فراق گورکھپوری	شہنشاہ (کلیات فراق)	الہ آباد، ساہتیہ کلابھون	۱۹۶۶ء
فراق گورکھپوری	شعرستان	الہ آباد، ساہتیہ کلابھون	۱۹۶۶ء
فراق گورکھپوری	شعلہ ساز	الہ آباد، ساہتیہ کلابھون	۱۹۴۵ء
فراق گورکھپوری	گل نغمہ	الہ آباد، ادارہ انیس اردو	۱۹۷۷ء
فضیل جعفری	چٹان اور پانی	الہ آباد، شب خون، کتاب گھر	۱۹۴۷ء
فیروز محمد	اختر الایمان، مقام اور کلام	دہلی	۱۹۹۷ء
فیض، احمد فیض	حرف	راپور، کتاب کار پبلیکیشن	۱۹۶۵ء
فیض، احمد فیض	دست تہہ سنگ	علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۷۹ء
فیض، احمد فیض	دست صبا	دہلی، آزاد کتاب گھر	۱۹۵۳ء
فیض، احمد فیض	زنداں نامہ	علی گڑھ، انجمن ترقی اردو ہند	۱۹۵۷ء
فیض، احمد فیض	سروادی سینا (مرتب محمود الحسن)	الہ آباد، کتابستان	۱۹۷۱ء
فیض، احمد فیض	شام شہریاراں	نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	۱۹۷۸ء
فیض، احمد فیض	کلام فیض	علی گڑھ	۲۰۰۲ء
فیض، احمد فیض	نسخہ ہائے وفا	دہلی، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۹۵ء
فیض، احمد فیض	نقش فریادی	لاہور، طبع سوم، مکتبہ جامعہ	۱۹۴۵ء
فیض، احمد فیض	ورق ورق	امر تسر، آزاد بک ڈپو	بت
قاسمی، ابوالکلام	شاعری کی تنقید	علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۲۰۰۱ء
قاسمی، احمد ندیم	انتخاب کلام	علی گڑھ	۱۹۵۶ء
قاسمی، احمد ندیم	لوح خاک، نظمیں اور غزلیں	لاہور	۱۹۵۰ء
قیوم نظر	تذیل (ابتدائیہ)	لاہور، مکتبہ اردو	۱۹۴۴ء

۱۹۸۵ء	پٹنہ، بک اپوریم	اردو شاعری پر ایک نظر (حصہ اول)	کلیم الدین احمد
۱۹۸۷ء	پٹنہ، دائرہ ادب (مع اضافہ)	اردو تنقید پر ایک نظر	کلیم الدین احمد
۱۹۶۳ء	پٹنہ، کتاب منزل	عملی تنقید	کلیم الدین احمد
۱۹۷۱ء	نئی دہلی	۱۹۷۰ء کی منتخب شاعری	کمار پاشی
		مرتبہ کمار پاشی و پریم گوپال	
۱۹۷۲ء	نئی دہلی	۱۹۷۱ء کی منتخب شاعری	کمار پاشی
۱۹۹۳ء	جھنڈ پور، سن فلاور ایسوسی ایٹس	جدیدیت کی جمالیات	لطف الرحمن
۱۹۵۵ء	لکھنؤ، مکتبہ دین و ادب	آہنگ (دیباچہ)	مجاز، اسرار الحق
۱۹۸۲ء	حیدر آباد، حسامی بک ڈپو	غزل	مجموع سلطان پوری
۱۹۶۵ء	علی گڑھ، اردو گھر		مجنوں گورکھپوری
۱۹۵۸ء	لاہور، نیا ادارہ	شب رفتہ	مجید امجد
۱۹۰۸ء			
۱۹۷۳ء	کراچی	تاریخ اور کائنات - میرا نظریہ	محمد تقی، سید
۱۹۷۹ء	علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس	شنا ساچرے	محمد حسن
۱۹۸۰ء	سری نگر	پچھلے موسم کا پھول	منظہر امام
۱۹۷۴ء	الہ آباد	رشتہ گونگے سفر کا	منظہر امام
۱۹۵۵ء	الہ آباد پبلشنگ ہاؤس	ادبی مسائل	ممتاز حسین
۱۹۶۵ء	علی گڑھ، انجمن ترقی اردو ہند	بازدید	منیب الرحمن
۱۹۶۰ء	لاہور	جنگل میں دھنک	منیر نیازی
۲۰۰۲ء	دہلی، سبھ کتاب گھر	کلیات میراجی (مرتبہ جمیل جالبی)	میراجی
۱۹۵۸ء	لاہور، لاہور اکادمی پنجاب	مشرق و مغرب کے نغمے	میراجی
۱۹۸۷ء	لاہور، لاہور اکادمی پنجاب	میراجی کی نظمیں	میراجی
۱۹۸۹ء	دہلی، ایجوکیشنل بک ہاؤس	ادبی تنقید اور اسلوبیات	نارنگ، گوپی چند
۱۹۹۸ء	دہلی	اردو مابعد جدیدیت پر ایک مکالمہ	نارنگ، گوپی چند

نارنگ، گوپی چند	ساختیات، پس ساختیات اور	دہلی، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۹۳ء
نارنگ، گوپی چند	منشورات (کیفی)	دہلی، انجمن ترقی اردو ہند	۱۹۶۸ء
ناسخ امام بخش	دیوان ناسخ	لکھنؤ، مطبع غنشی نول کشور	۱۹۲۳ء
ناصر کاظمی	اعتبار نمہ	الہ آباد، اردو رائٹرز گلڈ	۱۹۸۲ء
ناصر کاظمی	۱۹۶۲ء کی بہترین شاعری	لاہور، مکتبہ جدید	۱۹۶۳ء
ناصر کاظمی	برگ نے	لاہور، مکتبہ جدید	۱۹۶۳ء
ندافاضلی	مورناچ	نئی دہلی، معیار پبلی کیشنز	۱۹۹۸ء
ندوی، ابوالحسن مولانا	نقوش اقبال	لکھنؤ، مجلس تحقیقات و نشریات اسلامی	۱۹۹۴ء
نسیم احمد خواجہ	اختر الایمان: تفہیم و تشخص	کولکتہ، رعنا پبلشرز اینڈ ڈسٹری بیوٹر	۲۰۰۳ء
وامق جوہوری	انتخاب کلام (مرتب غلام رضوی لکھنؤ گردش)		۱۹۹۱ء
وزیر آغا	اردو شاعری کا مزاج	لاہور، جدید ناشرین	۱۹۶۵ء
وزیر آغا	تخلیقی عمل	علی گڑھ، علی گڑھ بک ڈپو	۱۹۷۵ء
وزیر آغا	نظم جدید کی کروٹیں	علی گڑھ، علی گڑھ بک ڈپو	۱۹۷۶ء
وزیر آغا	نئے تناظر	الہ آباد، اردو رائٹرز گلڈ	۱۹۷۹ء
یوسف حسین خاں	فرانسیسی ادب	علی گڑھ، مسلم یونیورسٹی پریس	۱۹۶۲ء
ہوسف ظفر	زہر خندہ (پیش لفظ)	لاہور، مکتبہ اردو	۱۹۴۴ء

رسائل و اخبار

آج کل	دہلی	نومبر، ۱۹۷۰ء، اپریل ۱۹۸۵ء
ادب لطیف (سالنامہ)	لاہور	اگست ۱۹۴۱ء
ادب لطیف (سالنامہ)	لاہور	دسمبر ۱۹۴۲ء

ادب لطیف (سالنامہ)	لاہور	فروری ۱۹۴۲ء
ادبی دنیا	لاہور	اکتوبر ۱۹۳۸ء، مارچ ۱۹۴۹ء
استعارہ	نئی دہلی	۲۰۰۱ء
اقبالیات	لاہور، اقبال اکادمی	جنوری تا مارچ ۲۰۰۲ء
الفاظ	علی گڑھ	ستمبر ۱۹۸۱ء، دسمبر ۱۹۸۱ء
اوراق (سالنامہ)	لاہور	دسمبر ۱۹۹۱ء
اوراق (خاص نمبر)	لاہور	۱۹۹۳ء
ایشیا	میرٹھ	نومبر ۱۹۴۲ء
تحریک (سلور جوبلی نمبر)	دہلی	۱۹۷۸ء
جواز (شمارہ ۹۷)	مالیگاؤں	۱۹۸۲ء
دگداز	لکھنؤ	۱۸۸۹ء، ۱۹۰۰ء تا ۱۹۰۱ء
زبان و ادب	پٹنہ	جون ۱۹۸۰ء
ساقی	دہلی	جنوری ۱۹۴۶ء
ساقی (جوبلی نمبر)	دہلی	۱۹۵۵ء
ساقی (جھلکیاں، عسکری محمد حسن)	دہلی	اپریل ۱۹۸۴ء
ساقی (سالنامہ)	دہلی	ب ت
سوغات (جدید نظم نمبر)	بنگلور	ستمبر ۱۹۹۱ء
سوغات (۵)	بنگلور	۱۹۹۳ء
شاعر (خاص نمبر)	بمبئی	اگست، ستمبر ۱۹۶۱ء
شاعر (سالنامہ)	بمبئی	جون، جولائی ۱۹۷۲ء
شاہراہ (کانفرنس نمبر)	لاہور	جولائی ۱۹۳۴ء، ستمبر ۱۹۳۴ء
شاہراہ (۲) ترقی پسند ادب کے بعض	دہلی	۱۹۵۲ء
مسائل سردار جعفری		
شب خون	الہ آباد	مارچ ۱۹۶۹ء، مئی ۱۹۶۹ء

شب خون	الہ آباد	ستمبر ۱۹۷۰ء، مئی ۱۹۷۱ء
شب خون (۴۲)	الہ آباد	نومبر ۱۹۶۹ء
شب خون	الہ آباد	۱۹۸۱ء فروری
شب خون	الہ آباد	۲۰۰۰ء
شعر و حکمت (کتاب ۶)	حیدر آباد	۱۹۷۹ء
شعور	نئی دہلی	۱۹۷۸ء
صبا	حیدر آباد	۱۹۷۸ء
علی گڑھ میگزین (شمارہ اول)	علی گڑھ	۱۹۵۷ء
علی گڑھ میگزین (سالنامہ مجلہ)	علی گڑھ	۱۹۷۶ء تا ۱۹۷۷ء
غالب نامہ (مرزا محمد رفیع سودا نمبر جلد نمبر ۲۲، شمارہ نمبر ۲)	غالب انسٹی ٹیوٹ دہلی	جولائی ۲۰۰۱ء
کتاب	لکھنؤ	جولائی ۱۹۶۸ء، اپریل ۱۹۷۰ء
گفتگو (ترقی پسند ادب نمبر)	بہمنی	۱۹۷۸ء تا ۱۹۸۰ء
نگار (شاعری کے نئے رجحانات، اختر تلہری)	دہلی	جنوری ۱۹۴۴ء
نگار (جدید شاعری نمبر)	کراچی	۱۹۶۵ء
نیادب (خاص نمبر)	کراچی	جولائی ۱۹۳۹ء
نیادب (خاص نمبر)	کراچی، پاکستان کلچر سوسائٹی	۱۹۶۲ء
نیادب (ن-م-راشد نمبر)	کراچی	۱۹۶۵ء
نیادب	کراچی	۱۹۶۹ء
نیادب (راشد نمبر)	کراچی	مارچ ۱۹۷۸ء
نیادور (خاص نمبر)	کراچی	۱۹۶۲ء
نیادور (راشد نمبر)	کراچی	۱۹۶۱ء
نیرنگ خیال	لاہور	اکتوبر ۱۹۳۷ء